

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AUTEURS DRAMATIQUES URUGUAYENS CONTEMPORAINS : ENTRE RÉCIT
INDIVIDUEL ET ENGAGEMENT COLLECTIF

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MÉLANIE LÉGER

OCTOBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Jeune homme- Et moi, maintenant, comment je fais?

(...)

Homme- Maintenant... tu dois regarder devant.

Jeune homme- Et devant, c'est où?

Álvaro Ahunchain, *État des âmes*

AVANT-PROPOS

En choisissant de m'intéresser à des artistes vivants à Montevideo, j'étais consciente qu'un défi particulier de ma recherche serait la distance, physique et culturelle, me séparant de mon sujet. J'ai entrepris ce projet sur la base d'un coup de foudre avec cette région du monde, qu'il me semblait essentiel de découvrir d'abord par une rencontre avec ses artistes. Je souhaitais me pencher sur des parcours singuliers, afin d'observer le théâtre à travers le prisme d'un phénomène social. Comment et pourquoi devenir auteur dramatique aujourd'hui, à Montevideo? Un événement majeur au déroulement de ma recherche fut l'expérience de stage UQAMERCOSUD, une initiative de la professeure au département de communication de l'UQAM, Carmen Rico de Sotelo. Ce stage, à travers lequel j'ai réalisé une enquête de terrain auprès d'artistes et théoriciens du théâtre, m'a ouvert à un travail de terrain beaucoup plus riche. Ainsi, le stage UQAMERCOSUD fut un pont entre mon projet personnel et la société dans lequel il s'inscrit. Si certaines hypothèses ont tenu la route, d'autres ont été complètement rebutées. Je cherchais notamment à comprendre les tensions possibles entre de jeunes auteurs dramatiques et la proximité d'une capitale culturelle importante en Amérique du Sud, Buenos Aires. Je fus étonnée de découvrir, à travers les entretiens, que le complexe de dominance culturelle n'avait pas les dimensions que je soupçonnais.

J'ai été honorée de l'accueil et de la générosité dont ont fait preuve les gens que j'ai rencontrés en entretien. Ils étaient curieux de l'intérêt que je portais à leur réalité d'artistes pour laquelle ils avaient une attitude critique, mais solidaire. Ainsi, je les remercie du fond du cœur et je leur dédie sans conteste ce mémoire. Mes remerciements vont également à Monsieur Yves Jubinville qui a accueilli mon projet avec ouverture et encouragement, ainsi que ses lectures toujours attentives. Enfin, je souhaite remercier les collègues de l'École supérieure en théâtre qui ont cheminé avec moi sur ce sentier trop souvent solitaire de la maîtrise. Nos rencontres et les amitiés qui en ont découlé sont une richesse précieuse. En ce sens, je remercie aussi les compagnons de l'UQAMERCOSUD et Mme Carmen Rico de Sotelo de nous avoir ouvert à son pays avec générosité. À mes parents qui m'ont inspiré le goût du voyage et celui de l'art.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

FUTI : Federación Uruguaya de Teatros Independientes (Fédération uruguayenne des théâtres indépendants).

MEC : Ministerio de Educación y Cultura (Ministère de l'Éducation et de la Culture).

INAE : Instituto Nacional de Artes Escénicas (Institut national des arts de la scène).

EMAD : Escuela Municipal de Artes Escénicas (École municipale des arts de la scène).

MERCOSUR : Mercado Común del Sur (Marché commun du Sud).

AGADU : Asociación General de Autores del Uruguay (Association générale des auteurs de l'Uruguay).

SUA : Sociedad uruguaya de actores (Société des acteurs de l'Uruguay).

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	iv
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
Le portrait d'une génération.....	3
CHÂPITRE 1	
THÉORIE ET MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE.....	6
1.1 La conception de l'artiste moderne.....	6
1.1.1 Le concept d'"identité".....	6
1.1.2 Une posture anti-réductionniste.....	9
1.1.3 La vocation selon Judith Schlanger.....	11
1.1.4 <i>Naissance de l'écrivain</i> , selon Alain Viala.....	13
1.2 L'enquête, dans la pensée de la sociologie compréhensive.....	16
1.2.1 L'idéaltype de Max Weber.....	17
1.2.2 L'enquête de terrain.....	19
1.2.3 Le stage de l'UQAMERCOSUR.....	23
1.2.4 Interprétation du récit de pratique.....	25
1.3 Conclusion : pour une singulière expérience collective.....	27
CHÂPITRE 2	
LE CADRE SOCIO-HISTORIQUE.....	29
2.1 L'Uruguay, brève présentation.....	29
2.1.2 L'époque coloniale.....	30
2.1.3 Le XX ^e siècle.....	32

2.2 Le frente Amplio : 2005 à 2010.....	33
2.2.1 Le phénomène de « la gauche ».....	36
2.3 La politique culturelle en Uruguay.....	37
2.3.1 Le MEC pendant le premier mandat du Frente Amplio.....	39
2.3.2 Un climat de fébrilité.....	42

CHAPITRE 3

HISTOIRE ET ENJEUX CONTEMPORAINS DU THÉÂTRE À MONTEVIDEO.....	44
3.1 Le théâtre et la société.....	44
3.2 Théâtre et politique en Amérique latine.....	45
3.3 Du théâtre colonial au théâtre <i>rioplatense</i>	47
3.3.1 Florencio Sánchez : l'auteur national.....	50
3.4 Le mouvement de théâtre indépendant.....	54
3.4.1 Du théâtre militant à différents microsystemes de résistance.....	55
3.4.2 El Galpón : L'institutionnalisation du théâtre indépendant.....	57
3.4.3 Retour à la démocratie.....	59
3.4.4 L'auteur/metteur en scène depuis les années 1990.....	61
3.4.5 Panorama de la scène théâtrale lors de l'enquête de terrain en 2010.....	63
3.4.6 « <i>État des âmes</i> ».....	66

CHAPITRE 4

IDÉALTYPE D'UNE GÉNÉRATION D'AUTEURS DRAMATIQUES URUGUAYENS ENTRE 2005 ET 2010.....	69
4.1 Devenir auteur dramatique.....	69
4.2 L'acte d'écrire, l'autoperception.....	71
4.2.2 Le « temps » de l'écriture.....	75
4.2.3 Le «second métier».....	77
4.2.4 La pluriactivité.....	78
4.2.5 Le caractère modeste de l'acte d'écrire.....	82

4.3 Les liens avec la communauté, la présentation.....	83
4.3.1 L'appartenance avec une tradition.....	85
4.3.2 L'héritage impossible.....	89
4.3.3 Le théâtre de la provocation.....	90
4.3.4 Un regard authentique.....	92
4.4 La légitimation de l'identité, la désignation.....	93
4.5 La vocation et la profession.....	97
CONCLUSION.....	100

ANNEXE 1

GRILLE DE QUESTION POUR LES ENTRETIENS.....	105
---	-----

ANNEXE 2

CARTE THÉMATIQUE OÙ FIGURE LE PAYS DE L'URUGUAY.....	108
--	-----

APPENDICES

EXTRAITS DES ENTRETIENS, VERSION ORIGINALE EN ESPAGNOL.....	109
---	-----

BIBLIOGRAPHIE.....	113
--------------------	-----

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à l'identité d'auteur dramatique à partir d'une enquête de terrain réalisé à Montevideo en Uruguay. Il cherche particulièrement à observer la manière dont une génération d'artistes arrive à se concevoir et vivre l'identité d'auteur dramatique, dans le contexte du premier mandat à la gouvernance du Frente Amplio, entre 2004 et 2010. Outre la charge symbolique de cette élection, le Frente Amplio, dès le début de son mandat, a proposé une nouvelle organisation des politiques culturelles où la production d'une dramaturgie nationale prend une place importante. La vocation (Schlanger) artistique entre ainsi en tension avec une professionnalisation des pratiques. Adoptant une perspective sociologique, la recherche s'inspire notamment des travaux de Nathalie Heinich, le concept de l'artiste moderne dans un jeu de tension entre le régime de singularité et le régime de communauté. Dans l'optique que l'action d'écrire du théâtre soit le déterminant principal de l'identité d'auteur dramatique, la recherche tente de rendre compréhensible différentes dimensions de cet acte chez cette génération d'artistes, à travers la conceptualisation d'un *idéaltipe* (Weber).

MOTS CLÉS : AUTEUR DRAMATIQUE, MONTEVIDEO, IDEALTYPE, IDENTITÉ.

INTRODUCTION

Pourquoi et comment devenir auteur dramatique aujourd'hui? La pratique de l'écriture, dans les dernières décennies, a rapidement débordé son cadre traditionnel. De nombreux théoriciens se sont penchés sur le devenir de cette pratique et de ses diverses tendances. Cependant, très peu s'intéressent spécifiquement à l'identité de l'auteur dramatique. D'un certain point de vue, la chose peut paraître simple : est auteur celui qui écrit. C'est justement ce caractère d'évidence qu'il semble important d'interroger, pour le nommer et le comprendre. Ce projet s'intéresse à une génération d'auteurs dramatiques uruguayens contemporains et s'inscrit dans la démarche de la compréhension sociologique. Son objet sera la conceptualisation de l'idéaltype de cette génération, dans le contexte où de nouvelles politiques publiques transforment l'accès au statut de créateur.

Comment cette génération en particulier conçoit-elle la vocation d'auteur dramatique en usant, par exemple, de stratégies d'identification ou de distanciation avec certains modèles traditionnels? Quels compromis font-ils, et quels moyens ont-ils afin de se consacrer à l'écriture? C'est à dire, reprenant la question posée par Schlanger dans son ouvrage *La vocation*, le problème ici soulevé se résumerait en ces termes : « Comment gagner sa vie au double sens du terme, en gagnant à la fois son identité et son pain? » (Schlanger, 1997 : 18).

Pour y répondre, la présente recherche s'intéresse particulièrement aux artistes nés au tournant des années 1980, ayant une pratique de l'écriture dramatique. Enfants du retour à la démocratie en Uruguay, cette génération arrive sur le marché du travail en même temps que l'élection du Frente Amplio. Un contexte social pertinent en raison des transformations politiques qui s'opèrent rapidement, considérées positives pour les pratiques artistiques indépendantes.

Le premier chapitre présente une théorie de l'identité de l'artiste moderne développé par la sociologue de l'art Nathalie Heinich. Elle propose que cette identité se joue entre deux pôles : régime de singularité et régime de communauté (Heinich, 1998 : 11). Dans le premier cas,

l'artiste est caractérisé par l'unicité de son parcours et la valeur suprême qui le guide est celle de l'authenticité. En régime de communauté, il s'agit de l'appartenance à un collectif, de l'inscription dans une tradition. Heinich, considérant les deux pôles irréductibles, plaide en faveur d'une position mitoyenne, proposant d'intégrer la coexistence d'une pluralité de régime (Heinich, 2005 : 68). Enfin, à partir de l'ouvrage de Judith Schlanger, *La vocation* (1997), il sera établi que l'artiste est aujourd'hui synonyme de l'identité vocationnelle moderne par excellence. Dans un deuxième temps, il sera question de l'approche méthodologique, la démarche de la sociologie compréhensive, plus particulièrement la conceptualisation de l'idéaltype dans la pensée de Max Weber, c'est à dire comme instrument d'intelligibilité du réel. Enfin, la troisième section du chapitre décrit le processus de l'enquête de terrain, tel qu'elle fut effectuée entre mai et juillet 2010 à Montevideo en Uruguay. Au final, ce premier chapitre permet de dégager les principaux concepts théoriques sur lesquels s'appuie la recherche, en plus d'explicitier la méthodologie, de l'enquête de terrain au processus d'analyse.

Le deuxième chapitre expose le cadre socio-historique dans lequel s'inscrit le projet de recherche. Il commence par une présentation de l'Uruguay et des événements historiques dominants de cette société issue principalement du colonialisme européen. Ensuite, est présenté l'épisode du premier mandat à la gouvernance du Frente Amplio entre 2005 et 2010. Une attention particulière est accordée à certaines initiatives culturelles de ce gouvernement qui ont pu créer un climat propice à l'essor du milieu du théâtre indépendant de Montevideo.

Le troisième chapitre aborde l'histoire du théâtre en Uruguay, afin de dégager des figures ou des mouvements dominants, associés notamment au concept d'auteur national dont l'origine est indissociable de la naissance d'une identité nationale. Enfin, il sera question du mouvement du théâtre indépendant, officiellement fondé en 1947, jusqu'à la première décennie des années 2000.

Le quatrième chapitre présente l'idéaltype de la génération d'auteurs dramatiques dit « de la provocation ». Ceux-ci forment la génération émergente dans le théâtre indépendant de Montevideo pendant le premier mandat du Frente Amplio, entre 2005 et 2010. Ainsi, le

chapitre présente les résultats de l'enquête de terrain et un certain récit de la pratique de l'écriture dramatique chez cette génération. Il s'appuie en grande partie sur des extraits tirés directement des entretiens réalisés avec les participants. Le lecteur trouvera aussi de brefs portraits d'artistes mettant en relief certains traits particuliers de la pratique d'auteur dramatique. Ce chapitre contient lui-même trois sections thématiques, situant les différents seuils de l'identité d'auteur dramatique, selon la perspective de Heinrich (Heinrich, 2000). D'abord, *l'autoperception*, où il est question de l'acte d'écrire, notamment la pluriactivité qui apparaît comme un trait fondamental de cette pratique. Dans un deuxième temps, la *présentation*, abordant le thème des liens avec la communauté de pairs et les stratégies d'identifications ou de distanciations avec la tradition. Enfin, la *désignation*, abordant le thème de la reconnaissance comme moyen de légitimation obligé de l'identité d'auteur dramatique.

Le but de cette recherche est de cerner l'identité d'une génération d'auteurs, dans une perspective d'intelligibilité. Celle-ci est en constante tension entre différents régimes axiologiques : le régime de la singularité et celui de la communauté, et enfin, la vocation et la profession. De manière générale, ce travail permet également de faire connaître un certain point de vue sur le théâtre en Uruguay et particulièrement sur les pratiques dramaturgiques dans le théâtre indépendant de Montevideo.

Portrait d'une génération

Qu'est-ce qu'une « génération », comment travailler avec cet objet à la fois anonyme et référentiel? D'abord, en ce qui concerne cette recherche, une génération se définit comme un : « Ensemble de personnes ayant à peu près le même âge à la même époque » (Larousse, 2013 : 500). Une génération est un indicateur de collectivité. Sa fonction est de cerner la réalité d'un groupe d'individus ayant traversé des étapes de vie à la même époque et partageant de ce fait un certain nombre de références communes.

Nés entre 1980 et 1986, les participants à la recherche résident à Montevideo où ils

développent une pratique de l'écriture dramatique à l'intérieur du circuit du théâtre indépendant. Ce sont des artistes dits, en leurs propres mots, de la jeune génération, parce que possédant moins de 10 ans de pratique professionnelle entre 2005 et 2010.

« *Los nacidos de los 80*¹ » est l'expression qui la désignent familièrement et qu'empruntait d'ailleurs la revue Freeway qui leur consacrait un numéro en mars 2010. Ils appartiennent à la « génération Y » dont une caractéristique fondamentale est d'avoir grandi en même temps que le boom des technologies de l'information et des communications, comme l'explique avec un brin d'humour l'auteur dramatique Gabriel Calderón, dans la revue mentionnée :

Los que pertenecen a la « generación Y » habrán aprendido con facilidad a usar Facebook, pues están inmersos en la actual cultura digital, pero luego se unen a grupos de la red social tales como « Cuando tenía tu edad, soplaban los videojuegos para que funcionaran »² (Calderón, 2010 : 19).

Née avec le retour à la démocratie en Uruguay, cette génération représente la première génération n'ayant pas connu la dictature militaire, à atteindre le marché du travail au début des années 2000. Alors que la crise économique de l'Argentine en 2001 a des répercussions importantes en Uruguay, en 2004 est élu pour la première fois le Frente Amplio, une coalition de mouvements et de partis politiques de gauche. Celui-ci effectue, dès le début de son mandat en 2005, une certaine restructuration des programmes en matière de culture. Ainsi, cette génération, héritière d'une tradition théâtrale en rupture depuis la fin de la dictature, commence une carrière en bénéficiant d'une amélioration du statut professionnel des artistes. Le contexte particulier dans lequel cette génération émerge en fait un objet intéressant à observer.

Dans un deuxième temps, il apparaît important de mentionner un autre phénomène particulier propre à la génération à l'étude dans ce mémoire. En effet, à travers les entretiens réalisés avec les participants, un événement singulier retient l'attention. Il s'agit du succès tant public

¹ « Nés pendant les années 80 » (je traduis).

² « Ceux qui appartiennent à la génération Y auront appris avec facilité à utiliser Facebook, car ils sont immergés dans la culture digitale actuelle. Cependant, ils vont encore s'unir à des groupes sociaux en ligne tel « quand j'avais ton âge, je soufflais dans les jeux vidéos pour qu'ils fonctionnent » (je traduis).

que critique de l'œuvre *Mi Muñequita*³ écrite et mise en scène en 2004 par Gabriel Calderón, né en 1982. En parlant du phénomène de sa génération, une participante dit qu'elle appartient à la génération « post-Calderón ». Le spectacle mentionné est perçu comme une sorte de déclencheur pour les créateurs de cette même génération. Comme l'a si simplement expliqué un autre participant en entretien : « avec cette œuvre, les jeunes sont devenus à la mode ». Dans la foulée de cet événement, être auteur dramatique apparaît possible. Cela représente même une porte d'entrée intéressante vers le milieu du théâtre indépendant pour une génération de jeunes artistes à peine sortie de l'école. C'est d'abord en hommage à la pièce de Calderón, qui est déjà entrée dans l'histoire du théâtre en Uruguay, que cette génération est baptisée celle « de la provocation ». Ce terme représente bien l'expérience de *Mi muñequita* tant dans le propos explicite du texte dramatique, quelque peu obscène et provocant, que par la manière dont elle fut réalisée, à partir de la participation à un concours. À noter que le caractère provocant de certaines tendances du théâtre en Uruguay n'est pas un fait expressément nouveau. Roger Mirza propose de qualifier de *teatro de la disolución*⁴ l'esthétique d'une catégorie d'auteurs/metteurs en scène depuis le début des années 2000 (Mirza, 2007 : 17). Mirza fait également un lien avec le *teatro de la desintegración*⁵ dans le théâtre indépendant de Buenos Aires pendant les années 1990 où une certaine forme de provocation se dégage des thèmes ou esthétiques. Ainsi, qualifier une génération « de la provocation » suggère une certaine parenté avec des tendances contemporaines, comme il sera question au troisième chapitre du mémoire. Ce qualificatif fait référence notamment au souffle provoquant de la jeunesse, une caractéristique archétypale, mais qui semble pertinente dans le contexte où cette génération de la relève investit une place importante dans le théâtre indépendant de Montevideo. Enfin, c'est également dans la manière dont cette génération conçoit le rôle de l'auteur dramatique comme celui du provocateur, tant pour l'équipe de création que pour le public éventuel. L'expression « de la provocation » revient fréquemment dans les entretiens alors que les participants l'ont utilisée pour décrire leur travail d'auteur dramatique.

³ « Ma petite poupée » (je traduis).

⁴ « Théâtre de la dissolution » (je traduis).

⁵ « Théâtre de la désintégration » (je traduis).

CHAPITRE 1

CONCEPTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIE

1.1 La conception de l'artiste moderne

Que signifie être artiste aujourd'hui et surtout à partir de quelle perspective peut-on tenter de répondre à cette question? Le dictionnaire *Le petit Larousse illustré 2013* propose de définir le mot artiste par : « Personne qui pratique un des beaux-arts, un de leurs prolongements contemporains ou un des arts appliqués » (Larousse, 2012 : 73). Dans le cadre de ce mémoire, l'artiste est conçu comme celui qui crée une œuvre théâtrale, littéraire, plastique, bref toutes formes dites artistiques. Ainsi, faire référence à l'écrivain, au dramaturge ou à l'artiste recouvre un même sens, celui du créateur d'une œuvre originale.

1.1.1 Le concept d'identité

L'identité est un terme générique qui peut renvoyer à une multiplicité de sens, particulièrement dans les sciences humaines. Le sociologue français Jean-Claude Kauffman s'est intéressé à la question du contexte moderne de l'identité dans l'ouvrage *L'invention de soi : Une théorie de l'identité* (2004). Il démontre comment la montée de l'individualisme, depuis la moitié du 20^{ème} siècle, opère un changement de perspective radicale. Selon Kauffman, il faut comprendre qu'avant d'être un concept, l'identité fut une catégorie administrative (Kauffman, 2004 : 23). C'est généralement à Erik Erikson que revient le mérite du concept d'identité avec son ouvrage *Enfance et société* publié en 1959. Celui-ci explique le développement psychique de l'enfant comme une série de crises d'identification.

Bien entendu, on peut argumenter que depuis le début de l'Histoire, l'homme s'interroge sur son identité. Cependant, Kauffman lie son émergence à la montée de l'individualité. Il affirme :

L'individu intégré dans la communauté traditionnelle, tout en se vivant concrètement comme un individu particulier, ne se posait pas de problèmes identitaires tel que nous les entendons aujourd'hui. La montée des identités provient justement de la déstructuration des communautés, provoquée par l'individualisation de la société (Kauffman, 2004 : 17).

Pour Kauffman, l'identité est la « condition de l'action » (Kauffman, 2004 : 197). Elle n'est pas simplement donnée par le social, comme une sorte de destin donnée. La modernité fait place au règne des choix et de la subjectivité. Comme l'explique Kauffman :

(...) Ego doit désormais fabriquer (avec la matière sociale disponible) la grille éthique et cognitive conditionnant son action. La construction sociale de la réalité passe par les filtres identitaires individuels (Kauffman, 2004 : 291).

Kauffman a une pensée proche de celle de l'interaction symbolique, où l'individu se construit dans une logique de performativité, en conséquence de ses interactions sociales, de l'accumulation de ce que les autres ont projeté sur lui. Le sociologue Erving Goffman, dans son ouvrage *The presentation of Self in Everyday Life* (1969) se réfère à la performance pour expliquer les relations sociales :

I have been using the term «performance» to refer to all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers (Goffman, 1969 : 19).

En sociologie, les groupes de références représentent les collectifs servants de base de comparaison, de référent, pour un individu. Kauffman parle notamment des identités collectives et des foyers identitaires (Kauffman, 2004 : 147), où l'identité individuelle va se « reposer » de la tâche émotive de trouver un sens à sa vie. Il propose un modèle d'allégeance à des institutions afin de s'alléger du poids d'avoir à trouver sa propre identité.

La vision de Kauffman accorde une responsabilité importante à l'individu qui se définit à travers ses propres actions. Dans la perspective des *cultural studies*, Stuart Hall préfère parler de la notion « d'identification » plutôt que d'identité, soulignant ainsi le caractère conditionnel

et l'aspect dynamique (Hall, 2008 : 269). En dépit des déterminismes sociaux dont l'existence ne peut être niée, l'identité est un système complexe de relations cohérentes entre un ensemble d'identifications produites, voir même *performées* par un sujet (Hall, 2008 : 270). Il s'agit donc d'un processus jamais achevé, comme explicite Hall :

Au lieu de la concevoir [l'identité] comme un élément déjà pleinement constitué que les nouvelles pratiques culturelles ne feraient que représenter, considérer l'identité comme une « production » toujours en cours (...) qui se constitue à l'intérieur, et non à l'extérieur, de la représentation (Hall, 2008 : 311).

Cheminant dans le même sens, Nathalie Heinich propose de définir l'identité comme un concept opératoire individualisant, ne pouvant se passer d'actes de désignation et nécessitant une dimension linguistique :

L'identité, c'est la résultante de l'ensemble des opérations par lesquelles un prédicat est attribué à un sujet (Heinich, 2007:8).

Dans son ouvrage *Être écrivain : Création et identité* (2000), Heinich s'est intéressée au passage entre l'acte et l'identité. C'est à dire, de « l'acte d'écrire » à « l'identité d'écrivain » (Heinich, 2000 : 68). Elle établit l'identité d'écrivain comme un système complexe de sacrifices et de compromis parfois contradictoire, mais dont la cohérence réside justement dans ses formes indéterminées. Chacun se construit comme un modèle unique sans pouvoir échapper, au risque de la stigmatisation, à l'objectivation « des autres ». Car c'est par l'opinion des autres – les médias, les publics et les pairs – que l'on accède à la reconnaissance et à la désignation, passage obligé de cette identité (Heinich, 2000 : 70).

Heinich en arrive à nommer trois seuils de l'identité : l'autoperception, la représentation et la désignation. Le premier seuil consiste à croire à son « identité possible ». La représentation, véritable sortie de soi, est généralement synonyme de publication pour un écrivain où l'identité est cristallisée dans un objet. La désignation, une montée en objectivité, installe le « privilège singulier » du statut de créateur. Elle détermine également l'existence d'une hiérarchie de l'artiste. Cependant qu'ici encore les critères de valeurs appellent à l'indétermination : est-on grand par son œuvre ou par sa dévotion à l'art? (Heinich, 2000 : 240).

L'identité d'écrivain, selon Heinrich, se définit donc entre différents régimes, qu'on ne doit pas ériger en absolu. Par exemple, est-on uniquement écrivain? Ou on a d'autres activités professionnelles renvoyant à différents types de contraintes (matérielles ou morales, ou les deux à la fois). En effet, « gagner sa vie » veut dire savoir gagner à la fois son identité et son pain.

1.1.2 Une posture anti-réductionniste

Sociologue de l'art, Nathalie Heinrich s'est intéressée à la conception de l'artiste moderne qu'elle envisage à partir d'une posture « anti-réductionniste », notamment dans son ouvrage *Ce que l'art fait à la sociologie* (1998).

La conception moderne de l'artiste se joue, selon Heinrich, entre deux pôles : « régime de singularité » ou « régime de communauté » (Heinrich, 1998 : 11). Dans le premier cas, l'artiste est caractérisé par l'unicité de son parcours, son caractère individuel et original. Il est guidé par une éthique de valorisation de l'authenticité et une reconnaissance du don (reçu à la naissance). Le régime de communauté est plutôt celui de l'appartenance à un groupe ou à un collectif, de l'inscription dans une tradition, et s'inscrit dans une éthique de la conformité. Ces deux pôles se distinguent de par leurs logiques irréductibles, cependant ils ne sont pas les pendants d'un système social comme on pourrait l'entendre dans des théories sociologiques opposant individu et groupe. Ils sont, comme le propose Heinrich, des régimes de perception. À cet effet on pourrait les retrouver conjointement à l'intérieur d'une même personne ou d'un groupe (Heinrich, 1998 : 12) c'est à dire comme partie intégrante d'une même identité possédant sa cohérence propre.

Historiquement, la sociologie de l'art a eu tendance à se faire critique du singulier en ce sens qu'elle s'est employée à « réduire » la production artistique à des déterministes généraux et l'artiste à un produit social. Le concept d'« habitus » de Pierre Bourdieu, élaboré dans son ouvrage *Le sens pratique* (1980), concerne les dispositions acquises par la socialisation.

Celles-ci viennent constituer une sorte de grammaire par laquelle l'individu compose et détermine ses actions, non pas dans une mécanique rationnelle, mais à travers des dispositions devenues objectives et transposables selon la situation. La perspective de Howard Becker dans l'ouvrage *Les mondes de l'art*, présente l'acte créateur comme le produit de plusieurs « mondes », c'est à dire de différents systèmes d'activités entourant la création d'une œuvre qui apparaît déterminée par des facteurs dépassant largement l'artiste qui en réclame la paternité. Comme l'explique Becker :

(...) les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'« artistes » qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe participant qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art (Becker, 1982 : 59).

Pourtant, le régime de singularité en est venu à dominer l'art au courant du 20^{ème} siècle. Alors que les collectifs et les groupes participent de la réalité des créateurs, l'artiste est d'abord perçu comme employant des moyens personnalisés, visant à faire ressortir sa singularité. Selon Heinrich, c'est en se détachant d'une posture sociologique purement généralisante que la sociologie et l'art peuvent se rencontrer dans la compréhension de leurs logiques mutuelles. Cependant, il ne s'agit pas de faire le sacre du régime de singularité. Heinrich plaide plutôt en faveur d'une position mitoyenne, dans une logique de pluralité de régimes :

Il s'agit, en se reculant d'un pas, de sortir d'une confrontation entre valeurs pour s'installer dans l'observation de la construction des valeurs, en prenant pour objet l'un *et* l'autre systèmes, l'un comme l'autre, puisque, par-delà la nature antagonique des valeurs défendues, ils ont au moins en commun de défendre des valeurs (Heinrich, 1998 : 21).

À travers sa posture anti-réductionniste, Heinrich propose de démontrer la tension et l'état d'interdépendance entre les régimes de singularité et de communauté:

(...) l'identité se construit précisément dans le va-et-vient entre des images collectives et des expériences individuelles, entre la conscience d'appartenir à un « monde » (sinon à un « milieu ») et le sentiment d'y occuper une place unique (Heinrich, 2000 : 337).

Heinich considère que l'analyse de l'activité de création permet d'observer la tension entre ces deux régimes qui forment la conception moderne de l'artiste : être grand en étant multiple, ou être grand en étant unique (Heinich, 2000 : 343).

1.1.3 La vocation selon Judith Schlanger

Judith Schlanger présente le concept de la vocation moderne comme le désir de s'investir dans une activité qui nous définit et dans laquelle notre « vie » prend un sens, une identité (Schlanger, 1997 : 13). Alors que la vocation religieuse fut longtemps considérée comme la vocation par excellence, depuis le 19^e siècle, l'idéal de vocation s'est déplacé vers l'art et la science, c'est à dire vers la création culturelle et intellectuelle (Schlanger, 1997 : 31). La vocation artistique était synonyme d'exception jusqu'au mouvement romantique du 19^e siècle où un changement de valeur s'opère. La vocation devient alors une norme pour l'artiste.

En régime vocationnel, « gagner sa vie » par l'art n'est plus seulement créer des œuvres qui rapporteront des biens matériels, c'est un processus de création de soi, une expérience ouvrant sur des forces qui nous dépassent. Elle se compare à la vocation religieuse ou l'expérience de la psychanalyse, une expérience mystique de recherche de plénitude, au cœur du sens que l'individu donne à sa vie.

La vocation implique également une dimension économique, car c'est une logique moderne de « vivre de son activité principale », tout comme la capacité de découvrir et de se dédier à sa vocation est le symbole d'une vie réussie. La vocation, au cœur de l'identité de l'individu, devient un déterministe social, comme l'explique Schlanger :

En me réclamant de ce nom, je me réclame d'un type et d'un groupe dont l'idée est communicable, qu'ils soient familiers ou non. Même sans comprendre ma motivation, la société peut ainsi identifier mon choix, que ce soit pour l'intégrer en me permettant d'y trouver un gagne-pain ou tout au moins un statut, ou que ce soit pour m'exclure, ce qui m'assure aussi un statut (Schlanger, 1997 : 79).

Pendant les deux derniers siècles, la vocation s'est démocratisée pour devenir, comme l'exprimait Jean-Claude Kauffman, une nécessité de l'identité. Chacun peut devenir artiste, chacun peut écrire ou peindre, pour peu qu'il le veuille avec assez de conviction pour accepter

les éventuels sacrifices ou compromis. Car si être artiste a été hissé au rang de vocation noble, il n'en reste pas moins que les valeurs modernes du capitalisme, lié directement au travail et à la productivité, sont des facteurs influents. Comme le précise Schlanger, la conception du capitalisme contribue à former le style et la manière dont les productions culturelles et intellectuelles sont réalisées, ainsi que le statut des créateurs (Schlanger, 1997 : 114). Si « chacun peut écrire », ce n'est pas dit que « chacun pourra vivre de sa plume ». La promesse de la vocation, d'avoir la chance « de trouver la sienne », n'est pas garantie qu'elle débouchera sur une activité professionnelle porteuse d'identité et de revenu. L'écart perdure entre « ce qu'on est et ce qu'on veut être (et) ce qu'on fait et ce qu'on veut faire » (Schlanger, 1997 : 228). Les moyens qu'ont les individus de se consacrer à leurs vocations sont inégaux et variables.

La vocation est donc un appel ressenti de l'intérieur qui s'exprime selon des données et dans des manières très diverses selon le contexte personnel et social de chaque individu. En cela, la vocation artistique revêt une multiplicité de sens qui renvoient à différentes façons d'être artiste. Cependant, celle à travers laquelle tous sont en mesure de se reconnaître est le principe même de vocation. Être artiste est un besoin « d'authenticité » de l'être qui, la plupart du temps, nécessite une expression extérieure.

À l'opposé de ce pôle axiologique se trouve le régime professionnel reposant sur une autre logique, sans pour autant incompatible avec la vocation. Par exemple, à quel moment est-on écrivain? (Heinich, 2000 : 63). En régime de singularité, on peut « naître écrivain » avant de l'être, à travers un don que l'individu doit développer pour « devenir lui-même ». C'est le propre du régime vocationnel où l'individu trouve le sens à donner à sa vie. Dans la logique du régime professionnel, l'identité se construit dans l'apprentissage, le travail et la reconnaissance de la tradition, rejoignant le régime de communauté qui valorise l'idée qu'être écrivain est accessible à tous moyennant certains efforts ou compromis. La profession renvoie à la nécessité d'une activité lucrative. Nathalie Heinich affirme par ailleurs que le phénomène de la pluriactivité, l'exercice de combiner diverses activités professionnelles lucratives ou non, est indissociable de l'identité de l'artiste en modèle vocationnel. Elle

soutient qu'il comprend nécessairement des activités dont la rémunération n'est pas l'objectif principal.

Il convient de réaffirmer déjà que nous avons affaire à des régimes de perception, des manières de poser un regard sur l'objet qui nous intéresse. La vocation est bien entendu conciliable à un régime professionnel, les deux représentent des systèmes de valeurs qui ne fonctionnent pas comme des catégories closes, mais bien comme des pôles entre lesquels navigue l'identité qui doit composer avec sa propre cohérence. Outillé des différents concepts présentés, il apparaît utile de réfléchir à une genèse de l'identité d'auteur dramatique. En effet, la question du devenir de cette identité anime en grande partie cette recherche auprès d'une génération d'auteurs dramatiques émergeant dans le théâtre indépendant de Montevideo.

1.1.4 *Naissance de l'écrivain*, selon Alain Viala

Michel Corvin, dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, affirme que l'activité d'auteur dramatique a longtemps été considérée comme un passe-temps vocationnel plutôt qu'un métier ou une profession, et ceci jusqu'au XVIII^e siècle (Corvin, 2003 : 140). Cependant, force est de constater que l'identité d'auteur dramatique trouve son origine dans l'invention et le développement de la littérature comme champ autonome.

Alain Viala, dans son ouvrage *Naissance de l'écrivain* (1985), présente l'idée selon laquelle le XVII^e siècle, l'âge classique en France, est un passage où la littérature devient une valeur sociale, notamment à travers différents procédés d'institutionnalisation. Il s'agit de la naissance de la fonction d'écrivain et d'un certain développement de son imaginaire social, où l'écriture dramatique obtient des considérations importantes.

Le passage de la littérature en champ autonome s'effectue d'abord par les Académies. Celles-ci se détachent de la fonction de lieux de formation pour se transformer en des endroits réservés aux initiés. Deux attitudes se dégagent rapidement des Académies. Il s'agit de se spécialiser dans un domaine, en devenant un « littéraire » lorsqu'il est question de littérature,

ou soit il s'agit d'une attitude plus humaniste, « touche à tout », l'attitude de « lettrés ».

Cependant, suivant l'expansion des Académies au XVII^e siècle, la littérature prendra une place prépondérante par rapport aux sciences et aux autres domaines culturels (Viala, 1985 : 29). La « pratique académique » (Viala, 1985 : 42) confère plusieurs avantages aux écrivains. D'abord, ce sont des lieux de rencontre sociale où on peut, dans une certaine mesure, trouver de l'information et de la formation. Ensuite, il existe un soutien entre académiciens, on sollicite des avis, on reçoit des conseils, etc. Selon Viala, c'est d'abord à travers les académies que l'écrivain trouve sa fonction sociale :

(...) si l'on envisage non plus le sort des individus, mais l'écrivain en général, l'officialisation des académies fut une légitimation de son personnage social (...) il donnait un rôle aux écrivains dans la collectivité, une raison sociale comme régulateurs de la langue et de l'esthétique (Viala, 1985 : 43).

Cependant, alors que l'on reconnaît un statut de plus en plus important à la littérature et à l'écrivain, celui-ci demeure dépendant des instances dominantes de l'époque, notamment la noblesse et le clergé. Deux chemins s'offrent à l'écrivain : le clientélisme et le mécénat. Dans le premier cas, il s'agit de se mettre à l'emploi d'individus riches, comme secrétaire par exemple. Le mécénat, quant à lui, vise un soutien plus direct de la création artistique. Il repose sur une autre sorte d'échange entre l'artiste et le mécène qui le subventionne :

Dans le clientélisme, le service est premier; dans le mécénat, l'art est premier (...) Le mécénat relève donc d'une logique de la reconnaissance mutuelle de l'artiste et du grand. L'écrivain, en offrant son œuvre à un personnage puissant, atteste à la fois la grandeur et le bon goût de celui-ci (Viala, 1985 : 54).

Ainsi, dans ces rapports de dépendance on peut voir des politiques et des discours imposés où la pensée véritable de l'auteur devait souvent passer par des ambiguïtés (Viala, 1985 : 60).

Alors que la question de la paternité des textes existe depuis l'invention de l'imprimerie, c'est au XVII^e siècle que sont réglés les premiers cas de jurisprudence. À cette époque, la situation des auteurs dramatiques est très ingrate. Ils sont très peu rémunérés par les théâtres ou troupes créant leurs pièces, qui détiennent tous les droits de représentation. Celles-ci peuvent seulement être publiées après la première série de représentations. À ce moment n'importe quelle compagnie peut se l'approprier sans payer aucun droit à l'auteur (Viala, 1985 : 98).

Ainsi, le « nouveau joueur » dans les conflits de droit et de loi entourant les auteurs va être le consommateur de cette littérature, les publics. Le marché de la littérature est alors en expansion et se développe en parallèle du champ littéraire (Viala, 1985 : 144). Apparaissent différentes strates de publics issues tantôt des couches populaires, tantôt d'officiers du pouvoir, ou encore un « public élargi » (Viala, 1985 : 145) composé de membres de la noblesse et de la bourgeoisie. Ces derniers ont les moyens et une certaine éducation pour le « bel esprit ». Au XVII^e siècle, on n'enseigne pas officiellement la littérature française. Cependant, elle s'introduit dans les classes mondaines comme une éducation complémentaire à la vie de salon (Viala, 1985 : 141). C'est ainsi que se forment les premiers palmarès de la littérature où les auteurs dramatiques et leurs œuvres ont une place de choix. Ces premiers « classiques » forment un cursus d'enseignement selon des critères fondés sur les mœurs où triomphent la mondanité et les puristes.

Après avoir exposé l'expansion du champ littéraire, phénomène étroitement lié au développement du marché littéraire, Viala propose que la figure de l'auteur, de l'écrivain, qui prend forme en relation à différents pouvoirs, se constitue à travers deux stratégies particulières. La première stratégie est celle de « la réussite » qui implique de se tailler une place à travers différentes institutions, gagnant en légitimation lentement mais sûrement. Ensuite, il y a la stratégie « du succès » qui repose sur un succès public large et plutôt éphémère, les droits d'auteurs et une certaine notoriété s'occupant de faire passer la légitimation. Cette deuxième stratégie bouscule les usages fondés sur la norme (Viala, 1985 : 219) et privilégiant la spécialisation. Ces auteurs seront les innovateurs de l'âge classique et cette logique permettra au théâtre d'accéder au « rang d'art littéraire majeur », comme l'affirme Alain Viala :

En s'appropriant ainsi les genres qu'ils pratiquent, ils les adaptent à leur manière et s'en rendent maîtres. Leur création donne corps de cette façon à l'idée d'originalité élevée au rang de valeur littéraire supérieure. Et, ce faisant, elle donne forme à l'« héroïsme littéraire ». Ils sont donc objectivement les novateurs de l'âge classique. Ils ne forment pas une avant-garde au sens moderne du terme, mais ils se situent à l'avant-garde de l'invention : ils sont ceux qui poussent en avant les formes et genres récemment légitimés, ou qui en obtiennent la légitimation. C'est dans cette logique que le théâtre accède à cette époque au rang

d'art littéraire majeur (Viala, 1985 : 232).

Un siècle plus tard, en 1777, Beaumarchais fonde la société des auteurs dramatiques, la plus ancienne société française des droits d'auteurs donnant suite à cette ambition de reconnaissance de l'auteur de théâtre, dont le modèle se répandra progressivement à toute l'Europe. Le XIX^e siècle est généralement considéré comme une période de gloire pour l'auteur dramatique. Si ce dernier conserve son prestige au XX^e siècle, il est aussi reconnu que la modernité théâtrale ouvrira la voie à la domination du metteur en scène.

1.2 L'enquête, dans la pensée de la sociologie compréhensive

Cette deuxième section du chapitre vise à présenter la méthodologie de la recherche. Afin de comprendre davantage de quelle manière se construit l'identité d'auteur dramatique, il s'agit d'interroger les principaux intéressés. Où tracent-ils « le début » et comment l'identité s'impose-t-elle à la conscience des individus et de la génération à laquelle ils appartiennent? Cette enquête de type ethnographique, dont l'intérêt était de mener des entretiens afin de recueillir le vécu de la pratique d'écriture d'auteurs dramatiques uruguayens, s'inscrit dans le cadre d'une sociologie compréhensive.

Pour composer avec le facteur d'irréductibilité de la conception moderne de l'artiste, il faut se placer dans une perspective de pluralité des régimes. Nathalie Heinich, dans son ouvrage *Être écrivain* (2000), s'est intéressée à l'identité de l'écrivain en se positionnant dans une tradition webérienne de la sociologie compréhensive. Elle présente son objet ainsi :

Il s'agit donc de comprendre à quelles conditions un sujet peut dire « je suis écrivain », ce qu'il entend par là, et ce qui lui permet d'être entendu correctement (...) Conjointement, il s'agit de dégager ce qui fait la spécificité de l'activité d'écriture, et de la création en général, par rapport à d'autres types d'occupations contribuant à définir l'identité d'un individu (Heinich, 2000 : 12).

La tradition de la sociologie compréhensive implique un projet de rationalisation et d'intelligibilité du réel. Cette perspective fut d'abord théorisée par le sociologue Max Weber (1864-1920). Celui-ci proposa d'analyser un acte à travers une compréhension des valeurs

des agissants. Selon lui, « l'humain » ne peut pas être étudié de la même manière que sont étudiées les sciences de la nature, car l'humain possède une conscience, ce qui lui procure une volonté. Le rôle du sociologue, selon Weber, est de comprendre ce qui sous-tend cette volonté⁶. Il développe cette idée dans son ouvrage *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1985 [1904-1905]) où il trace les origines du capitalisme dans les milieux calvinistes du 16^e siècle, en faisant le portrait de l'entrepreneur capitaliste. Il fait l'hypothèse que, suivant la logique puritaine, la réussite économique soit perçue comme un signe de la bénédiction divine, ainsi cette morale encourage l'esprit de rendement et de profit⁷.

Dominique Schnapper, dans son ouvrage *La compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*, explique que la sociologie compréhensive nécessite un cadre historique et l'expérience de l'enquête. Cette branche de la sociologie cherche à interpréter et rendre cohérente des interactions sociales dans un cadre historique. Loin de la neutralité, elle présuppose une marge de liberté aux individus vis-à-vis des contraintes objectives (Schnapper, 1999 : 121) et s'intéresse, dans l'analyse, au sens que les individus accordent à leurs actions. C'est la recherche de ce sens, permettant une articulation du « comment » de cette identité, qui intéresse Nathalie Heinich dans l'ouvrage déjà mentionné *Être écrivain*. Cet ouvrage demeure une référence tout au long de ce mémoire de recherche, puisque c'est également suivant cette pensée qu'est abordé ce projet, désirant connaître les dynamiques qui régissent, pour les acteurs concernés, les marges de liberté individuelle dans un cadre sociohistorique précis.

1.2.1 *L'idéaltype de Max Weber*

Généralement associée à la sociologie compréhensive, sans pourtant s'y limiter, l'analyse typologique dans la tradition de Max Weber est un outil d'interprétation d'enquête. Celui-ci propose d'analyser un acte à travers une compréhension des valeurs des agissants. Selon lui, l'homme ne peut pas être étudié de la même manière que sont étudiées les sciences de la

6 Consulté le 20 novembre 2012 : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Weber/138958>

7 Consulté le 20 novembre 2012 : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Weber/138958>

nature, car l'homme possède une conscience, ce qui lui procure une volonté. Le rôle du sociologue, selon Weber, n'est donc pas d'expliquer mais de comprendre ce qui sous-tend cette volonté. Il développe cette idée dans son ouvrage *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (2004 [1904-1905]) où il trace les origines du capitalisme dans les milieux calvinistes du XVI^e siècle, en faisant le portrait de l'entrepreneur capitaliste. Il propose que, suivant la logique puritaine, la réussite économique est un signe de la bénédiction divine, ainsi cette morale encourage l'esprit de rendement et de profit⁸. Pour Weber, la typologie n'est pas révélée par des faits ou l'observation (Cazeneuve, 1976 : 88), elle n'a pas pour objet de faire une classification, mais d'agir comme un schéma opératoire (Cazeneuve, 1976 : 89), comme explique Jean Cazeneuve :

Le type sociologique est idéal en ce sens qu'il est construit par le savant. Il correspond pour lui à une entreprise de démystification (...) La rationalité, qui se substitue ainsi à la prétendue objectivité, est au contraire liée à ce point de vue subjectif, mais en même temps elle le dépasse, par son caractère idéal qui peut conduire à la compréhension par d'autres sujets (Cazeneuve, 1976 : 89).

Ainsi, l'idéaltype renvoie à une logique et non pas à une valeur. Il n'est pas le but de la recherche il en est le moyen, c'est-à-dire une abstraction instrumentale de compréhension du réel. Construit par le chercheur, il vise à rendre intelligible une réalité choisie, comme précise Dominique Schnapper :

Les analyses typologiques se révèlent ainsi un instrument fécond pour articuler les expériences vécues par les individus, dont le sens est révélé par les enquêtes les plus minutieuses –microsociologiques–, avec l'interprétation historique de la société moderne –macrosociologiques (Schnapper, 1999 : 120).

Dans l'ouvrage *Être écrivain* (2000), Heinrich propose des idéaltypes inspirés par les écrivains faisant l'objet de son enquête, qui ont comme fonction une meilleure compréhension des propos avancés. Il s'agit, dans ce cas, de portraits d'artiste mettant en valeur certaines caractéristiques de l'écrivain. Ils permettent de voir comment s'articulent conceptuellement les postures axiologiques dans la réalité des acteurs.

L'objectif de l'idéaltype n'est pas de déterminer la supériorité d'un régime sur l'autre, mais de rendre intelligibles les mécanismes de cohérence de ces régimes tels que se les représentent

⁸ Consulté le 20 novembre 2012. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Weber/138958>

les acteurs concernés. Contrairement à la méthode par classification, la démarche typologique ne vise pas à cerner des individus, mais des relations et des dynamiques.

Schnapper accorde une grande importance à la distinction de ces deux méthodes, précisant :

Le chercheur tend toujours, au cours de la construction de la typologie, à revenir aux individus concrets qu'il a rencontrés et aux données empiriques qu'il a recueillies et élaborées. (...) il faut exercer une constante vigilance tout au long du déroulement du travail pour tirer toutes les conséquences du fait que la méthode typologique n'a pas pour objet de classer les personnes, mais d'élaborer la logique des relations abstraites qui permet de mieux comprendre les comportements et les discours observés et donne une nouvelle intelligibilité aux interactions sociales (Schnapper, 1999 : 113).

Il s'agit, par exemple, de repérer des récurrences et dégager leurs cohérences (Heinich, 2000 : 17) à travers un cadre socio-historique défini. Pour produire des résultats féconds, une analyse typologique doit trouver l'équilibre entre la macrosociologie et la microsociologie. Si elle est trop générale elle n'explique rien et si elle se réfère trop à la description de l'expérience elle ne permet pas une compréhension.

1.2.2 L'enquête de terrain

La méthodologie de recherche s'articule autour d'une enquête de terrain de type qualitative, réalisée entre mai et juillet 2010 à Montevideo. Dès le début de la recherche, il a été convenu que l'entretien serait un moyen privilégié puisqu'il répondait à l'intérêt de s'intéresser à la personne de l'artiste dans son contexte socio-historique.

Pour la réalisation de l'ouvrage *Être écrivain*, qui demeure ici une référence, Nathalie Heinich a privilégié la méthode de l'entretien du fait qu'il permet un accès direct au sens que donnent les individus à leurs actions (Heinich, 2000 : 17). L'entretien est une situation sociale particulière, nécessitant empathie et respect. Il importe au chercheur de contrôler consciemment, le plus que possible, la situation sociale créée et d'en être critique.

Dans son ouvrage de vulgarisation, *La recherche qualitative* Jean-Pierre Deslauriers présente l'échantillon de cas typiques de Micheal Patton (1980 : 100-105) comme un moyen d'établir

« des renseignements à partir de quelques cas jugés représentatifs de l'ensemble »
(Deslauriers, 1991 : 58).

C'est en effectuant une enquête dirigée à partir de l'Internet, principalement par l'entremise du site officiel du Ministère de la culture de l'Uruguay et du portail www.dramaturgiauruguayas.uy⁹ que fut réalisé un premier échantillon de cas typiques d'auteurs dramatique de la génération ciblée. Cinq individus, trois hommes et deux femmes, ont été retenus en fonction de leur année de naissance et leur lieu de résidence principale : Montevideo, ainsi que d'une attestation formelle à s'identifier comme auteur dramatique professionnel, notamment avoir eu au moins un texte produit dans le circuit du théâtre indépendant entre 2005 et 2010. Il faut ajouter à cela une part de hasard provenant de critères plus difficilement identifiables tel l'ordre dans la liste des auteurs sur le site Internet et les informations variables disponibles d'un auteur à l'autre.

Il convient de mentionner le souci d'un certain équilibre entre les genres qui accompagnait ce premier échantillonnage et qui fut réexaminé une fois sur le terrain. À travers les rencontres et les personnes ressources disponibles¹⁰, notre échantillon final s'est établi à sept individus dont deux seulement sont des femmes. En constatant ce déséquilibre, il fut d'abord envisagé de le réduire pour enfin choisir d'assumer qu'il fait également partie de l'expérience de l'enquête de terrain. En effet, ce déséquilibre est représentatif de la situation générale observée sur le terrain dans le champ du théâtre en Uruguay.

Les entretiens, d'une durée de deux heures, ont eu lieu à la résidence des individus ou dans un café du centre-ville de Montevideo. Ce cadre spatio-temporel visait à retrouver le participant dans un état de disponibilité. Comprenant que le lieu où se déroule l'entretien peut influencer

⁹ Ce site web regroupe les auteurs dramatiques de l'Uruguay. Il est davantage question de ce site web à la section 2.2.3 du présent mémoire.

¹⁰ L'élaboration de l'échantillon de cas typique, une fois sur le terrain, fut un travail de bouche à oreille. Les recommandations provenaient principalement d'auteurs avec lesquels il a été possible de communiquer par l'Internet ou de la part de Monsieur Roger Mirza.

l'orientation du discours (Fenneteau, 2007 : 17) un environnement familial associé au quotidien était choisi.

La méthode d'entretien s'inspire en grande partie de l'entretien d'explicitation dont la spécificité, selon Pierre Vermersch, « est de viser la verbalisation de l'action » (Vermersch, 2010 : 17) et s'intéresser à l'expérience subjective de l'individu. Ainsi, le questionnement vise à décrire le « comment » et non le « pourquoi ». L'entretien d'explicitation requiert un questionnement induisant une description (Vermersch, 2010 : 86). Plus spécifiquement, dans le cadre de l'enquête de terrain, il s'agissait d'un entretien centré sur l'explicitation d'une expérience particulière de la vie de l'individu, le développement de sa pratique d'auteur dramatique. L'objectif était de recueillir le récit de pratique artistique de ces auteurs dramatiques. Dans ce sens, l'entretien empruntait également à la forme du récit de vie. Vincent de Gaulejac et Michel Legrand expliquent le récit de vie comme une narration individuelle et personnelle à l'individu :

Le récit de vie est une narration autobiographique faite par un narrateur à un ou plusieurs interlocuteurs, appelés narrataires, et est le plus souvent défini comme un récit individuel. La narration dont il est question porte sur un fragment, une période ou une série d'expériences de la vie propre de la personne narratrice (Gaulejac, Legrand, 2008 : 65).

Préalablement à l'entretien était présenté à l'auteur le cadre de la rencontre et les attentes de la chercheuse, ainsi que le souhait de connaître le chemin particulier qui avait conduit l'individu à écrire du théâtre. L'entretien débutait par des questions simples tel les date et lieu de naissance, le lieu de résidence actuel et une question empruntée à Nathalie Heinich dans son ouvrage *Être écrivain* (2000) : « Quand on te demande ce que tu fais dans la vie, qu'est-ce que tu réponds ? » Ensuite, une grille de questions proposait de suivre le parcours de l'individu, orienté vers une progression chronologique autour de ce que Nathalie Heinich nomme les trois seuils de l'identité d'écrivain : l'autoperception, la représentation et la désignation (Heinich, 2000 : 68-70). Enfin, certaines questions s'attardaient à développer le sens que l'individu donne à sa propre pratique de l'écriture et à la profession d'auteur dramatique. Le canevas des questions visait essentiellement à orienter l'entretien et relancer le

participant le cas échéant¹¹.

Dans la pratique, la construction de son récit chronologique donnait lieu souvent à des allers-retours, tandis que tel événement pouvait le ramener à un souvenir qu'il jugeait important pour sa pratique de l'écriture dramatique. Il s'est avéré cependant que tous, en dressant le portrait de leur pratique, le faisaient en s'appuyant sur des moments clés. Selon Jean-Claude Kaufmann, l'identité biographique, c'est-à-dire « l'histoire de soi que chacun se raconte » (Kaufmann, 2004 : 151) est une expression du sens de sa vie à travers un récit. Celui-ci prend la forme d'« un fil organisateur » (Kauffmann, 2004 : 152). Marie-Madeleine Million-Lajoinie, dans son ouvrage *Reconstruire son identité par le récit de vie*, explique comment cette démarche repose sur un besoin de cohérence et d'unicité de soi. Elle affirme :

Quels qu'aient été les événements traversés et les incidents de parcours, la diversité des univers sociaux intégrés et des rôles sociaux assumés, la plupart des écrivains adhèrent spontanément à l'idée de l'unicité de leur personne (Million-Lajoinie, 1999 : 106).

L'entretien est une situation sociale particulière où il convient de tenir compte de la présence du chercheur. Notre position prise dans cette enquête de terrain consistait à bien expliquer à l'individu le cadre et les objectifs de l'entretien, ainsi que les questions auxquelles il pouvait s'attendre, axées sur la pratique de l'écriture dramatique. Les interventions du chercheur ne visaient pas une « conversation », mais à soutenir l'interviewé dans l'effort de construction de son discours. Nous faisons l'hypothèse que la position « d'étrangère » de la chercheuse a été un élément positif et rassurant pour les interviewés. Ceux-ci se sentaient libre de parler devant une interlocutrice « neutre », puisqu'extérieure au milieu du théâtre montévidéen. Cette position a également permis un état de grande ouverture et de disponibilité vis-à-vis les propos des participants à la recherche.

Cependant, comme explique Jean-Claude Filloux, la relation qui s'établit dans le cadre d'un entretien est fondée sur la recherche d'un vécu commun :

Dans la situation d'interview il s'établit une relation particulière qui échappe au

¹¹ La grille des questions peut être consultée en annexe 1.

discours manifeste et souligne son caractère singulier. Celle-ci tend à s'appuyer sur des problématiques communes aux deux protagonistes pour marginaliser, voire écarter ce qui ne peut être partagé car ne faisant pas partie d'un vécu commun. Au cours de l'entretien, l'interviewer et l'interviewé opèrent des choix à partir de ce qui fait sens pour eux et élaborent, construisent un récit. De ce fait, l'objet de la recherche est bien l'élaboration d'un récit et non la vie elle-même (Jean-Claude Filloux, 2005 : 18).

En ce sens, l'entretien est la construction d'un récit de sens et non pas de vérité. Il convient à présent de dire quelques mots de l'expérience particulière de cette enquête de terrain et qui relève de la démarche ethnographique. Les entretiens ont en effet été réalisés à l'occasion d'un séjour de deux mois à Montevideo entre mai et juillet 2010.

1.2.3 Le stage de l'UQAMERCOSUR

En choisissant, dans le cadre d'une maîtrise en théâtre, de s'intéresser à des auteurs dramatiques vivant à Montevideo, une donnée non négligeable est la distance physique du sujet d'étude. Cette distance, créant des barrières culturelles et sociales, pouvait être partiellement comblée par des recherches théoriques approfondies. Cependant, la présence sur le terrain nécessitait de faire l'expérience concrète et personnelle du contexte dans lequel ont été effectués des entretiens.

L'enquête de terrain s'est échelonnée sur une période de sept semaines de la fin mai à la mi-juillet de l'année 2010. Elle a été effectuée dans le cadre du projet de stage UQAMERCOSUR, regroupant les abréviations de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et du *Mercado Común del Sur*¹² (MERCOSUR). Ce stage, destiné aux étudiants de deuxième et troisième cycle, s'inscrivait dans le cadre d'un partenariat de l'Université du Québec à Montréal avec la *Universidad de la República* à Montevideo. Il a été réalisé sous la direction de Mme Carmen Rico de Sotelo, professeure au Département des communications de l'Université du Québec à Montréal. Les participants au stage ont eu la possibilité d'assister à de nombreuses conférences, des rencontres privées et même des cours avec des professeurs,

¹² Marché commun du Sud.

des politiciens ou des intellectuels uruguayens, afin de s'initier notamment à la sociopolitique de ce pays dans une perspective à la fois historique et contemporaine. Ces relations particulières et privilégiées ont positivement contribué à enrichir la recherche sur le terrain.

Réaliser un projet dans un contexte étranger nécessite un réseau de contacts, des individus facilitant l'entrée dans le milieu à observer, dans ce cas le théâtre indépendant de Montevideo. Le cadre du stage de l'UQAMERCOSUR aura été crucial en ce sens. En plus des entretiens avec les auteurs dramatiques faisant l'objet de cette recherche, il a été possible de rencontrer différents spécialistes du théâtre indépendant uruguayen. Notamment, le professeur Roger Mirza et la coordonnatrice de l'INAE¹³ Mariana Percovich. Ces rencontres ont permis de compléter les recherches concernant le théâtre indépendant de Montevideo. Il a également été possible d'assister à plusieurs pièces de théâtre ou événements culturels, en plus d'avoir le privilège d'assister à des répétitions ou des spectacles des artistes participants de la recherche. Ces activités dites complémentaires répondaient à une curiosité personnelle et enrichissaient l'enquête, dans l'esprit du « participant comme observateur ». Daniel Cefaï, dans l'ouvrage de Pierre Paillé, *La méthodologie qualitative : Postures de recherche et travail de terrain*, définit ce type d'enquêteur en ces mots :

L'ethnographe, dans un terrain au long cours, dispose de temps pour s'engager dans les activités des membres de cette collectivité. Il peut alterner le recueil de données par *survey*, entretien ou observation, avec des phases de participation à la vie d'une ville, d'une organisation ou d'une congrégation (Paillé, 2006 : 44).

Pendant l'enquête de terrain, un carnet de bord a été utilisé afin de noter des observations reliées aux entretiens et aux autres activités. Ce journal a permis de noter des impressions et des réflexions au quotidien, comme un témoignage du déroulement de l'enquête. Ainsi, à l'intérieur de cette démarche ethnographique, et des activités de l'UQAMERCOSUR, cette enquête de terrain visait principalement à recueillir, sous forme d'entretien, des récits de pratique d'individus appartenant à une génération d'auteurs dramatiques montevidéens. C'est du processus d'analyse dont il sera maintenant question, afin d'exposer comment l'idéaltype est employé comme instrument d'intelligibilité du réel.

¹³ Instituto Nacional de Artes Escénicas.

1.2.4 Interprétation du récit de pratique

Dans la pratique, le récit de vie est un outil de cueillette de données qui tient compte de la richesse du vécu individuel dans l'optique d'une analyse de phénomènes plus larges. Ainsi, comme l'explique Jean-Pierre Deslauriers :

Le but de l'histoire de vie est de comprendre la vie sociale, le déploiement des grands processus sociaux, à partir d'une expérience individuelle concrète (Deslauriers, 1991 : 41).

Dans l'expérience des entretiens, les individus faisaient régulièrement appel à certaines identités collectives dans la construction de leur récit de pratique. Ceci semblait un moyen pour rendre compréhensible leur expérience en proposant un cadre de référence. Comme le souligne Jean-Claude Kaufmann, les identités collectives peuvent également être des foyers identitaires (Kaufman, 2004 : 147), des lieux où l'identité individuelle s'arrime à un vécu partagé. Cette reconstruction d'un vécu s'effectue systématiquement au présent, elle est constamment réactualisée en relation avec les événements immédiats entourant l'individu. Ainsi, ce voyage dans le passé que propose le récit de vie est, pour le narrateur, une forme d'interprétation visant à tisser des liens entre présent et passé, comme explique Marie-Madeleine Million-Lajoinie :

Le travail de mémoire que suppose le récit de vie conduit l'auteur à emprunter à des formes diverses de temporalité. Il se produit pour lui une certaine incidence du présent sur le passé et réciproquement : par la relecture de son histoire, le passé intervient sur le présent et le transforme quelque peu (...) L'auteur se révèle à lui-même, se découvre en quelque sorte par la *Narration* même de son histoire. Le récit de vie constitue bien alors une sorte de révélateur identitaire, un apprentissage du Moi par le Moi (Million-Lajoinie, 1999 : 107-108).

Le « récit » sous-entend une forme de structure narrative sur laquelle va ensuite s'appuyer le chercheur. Ainsi, le narrateur va construire son histoire en s'appuyant sur des unités temporelles pour le situer dans le temps et le rendre compréhensible.

Les entretiens avec les auteurs dramatiques se déroulaient en espagnol et ont fait l'objet d'un enregistrement sonore. Ceux-ci ont ensuite été transcrits sous forme de document textuel. Cet

exercice de transcription avait un double objectif. Il consistait en une première étape de traitement analytique et permettait ensuite des citations extraites du texte. Le matériel a été traduit pour les besoins de compréhension du lecteur, tandis que le texte original en espagnol demeure présent en appendice. Dans cet effort de traduction, passage d'une langue à une autre, l'intention a été de conserver un certain niveau d'oralité, plutôt que de traduire vers un écrit strictement normatif, afin de garder une trace des entretiens. Ainsi, l'idéaltype tel que présenté au quatrième chapitre n'est pas seulement un résultat de l'analyse de la matière des entretiens, il est composé par elle. L'idéaltype s'appuie en grande partie sur des extraits d'entretiens, appuyant les idées proposées et permettant de rappeler l'expérience vécue. C'est-à-dire, soit une recherche basée sur des récits individuels.

Le récit de pratique est traité à partir de la posture anti-réductionniste de Nathalie Heinich qui cherche à rendre compte à la fois du caractère singulier et de l'expérience collective. Dans ce mémoire, chacun des participants fait l'objet d'un court portrait d'artiste inséré dans différents thèmes. Le portrait de l'artiste est nécessairement une interprétation du récit de pratique de l'individu : Une perspective visant à mettre en lumière un trait particulier de l'identité d'auteur dramatique à travers un récit singulier d'artiste. C'est pourquoi les portraits d'artistes possèdent un titre suggestif, soulignant leur caractère construit.

Dans un deuxième temps, les récits de pratique étaient abordés comme un échantillon représentatif d'une communauté générationnelle. Le travail d'analyse consistait à repérer et nommer des éléments récurrents et des effets de cohérence, dans le but de dresser un portrait de cette génération. Pour ce faire, celui-ci se construit notamment au fil des citations tirées directement des entretiens. L'intention consistait ainsi à conserver le caractère expérimental de la recherche et occulter le moins possible la réalité de l'enquête de terrain.

Dans la manière de traiter ces récits, la réflexion nous a amené à faire de nombreux choix concernant, par exemple, l'ordre dans lequel allaient apparaître les différents thèmes identifiés. Ceux-ci semblaient en perpétuelle interdépendance. Finalement, l'ordre a été guidé par la structure elle-même des récits, ainsi que la proposition de Nathalie Heinich, selon

laquelle l'identité d'écrivain se construit à partir de trois seuils : l'autoperception, la représentation et la désignation. Bien que ces seuils furent élaborés pour l'identité d'écrivain¹⁴ ils semblent pertinent pour comprendre la trajectoire de l'auteur dramatique, entendu ici comme un modèle particulier de l'individu *écrivain*. Dans les faits, il apparaît que les trois seuils de l'identité présentés par Heinich, dans la réalité des récits de pratique recueillis, se reproduisent dans un effet de spiral tout au long des récits. Ainsi, l'idéaltype est conceptualisé dans la perspective d'un « devenir » auteur dramatique.

1.3 Conclusion

Le théâtre est un acte collectif qui part d'une volonté de partage avec d'autres êtres humains. Comme l'explique un participant en entrevue, derrière l'idée de « l'auteur dramatique » se révèle une tension entre l'esprit d'un auteur, celui qui est à l'origine d'une chose, et celle du théâtre, qui cherche à être mémoire, miroir et provocateur de nos réalités. À travers la conceptualisation de l'idéaltype de la génération « de la provocation », il s'agit de rendre compte de cette singulière expérience collective.

Comme il en a été question dans ce chapitre, les arts constituent le domaine de la vocation par excellence, une manière de trouver un sens à sa vie par une activité qui nous exprime. Cet idéal de la vocation moderne révèle également comment le travail créateur a longuement été considéré comme un passe-temps plutôt qu'un métier ou une profession.

L'identité est un objet en perpétuelle actualisation. Tout singulier que soit un récit, l'expérience de le partager est elle aussi singulière. Ainsi, l'enquête de terrain donne lieu à une certaine expérience collective. Plus approprié serait ici le mot communautaire afin de faire valoir l'idée d'un vécu partagé. Le participant, en confiant son récit de pratique dans le cadre de l'entretien, acceptait déjà une appartenance. Il convenait du cadre socio-historique

¹⁴ L'ouvrage d'Heinich, *Être écrivain* (2000) s'intéresse de manière particulière aux écrivains français, parmi lesquels se retrouve la figure de l'auteur dramatique.

particulier dans lequel s'effectuait cette recherche qui se fait au Québec à l'UQAM : celui du théâtre indépendant de Montevideo entre 2004 et 2010.

CHAPITRE 2

LE CADRE SOCIOHISTORIQUE

2.1 L'Uruguay, brève présentation

La République orientale de l'Uruguay figure parmi les plus petits pays d'Amérique du Sud avec une superficie de 176 215 Km². Sa population est d'environ 3 316 328 habitants, dont 92 % se retrouvent en zones urbaines¹⁵. Le tiers de la population habite la capitale, Montevideo. La population de l'Uruguay est principalement composée de descendants européens (88 %), ainsi que d'un faible pourcentage de métis (8 %) et d'Afro-Américains (4 %). La langue officielle est l'espagnol. L'Uruguay est une république dont l'actuel président est José Mujica, élu en 2009 sous la bannière de la coalition progressiste Frente Amplio.

Malgré les ralentissements économiques du début des années 2000, provoqués principalement par la crise financière en Argentine, l'Uruguay a un indice de développement considérablement élevé en Amérique latine, selon l'indicateur de développement humain de l'ONU¹⁵.

Le territoire de l'Uruguay apparaît sur une carte comme un petit pays coincé entre ses deux géants voisins que sont le Brésil et l'Argentine¹⁶. La frontière terrestre avec le Brésil s'étend sur 985 km, tandis que celle avec l'Argentine s'étend sur 580 km. L'Uruguay partage également une frontière maritime avec l'Argentine sur le *Rio de la Plata*, un estuaire où ont

¹⁵ Les données disponibles sur le site <http://hdrstats.undp.org/en/countries/profiles/URY.html> indique que l'espérance de vie à la naissance est de 77 ans, la durée moyenne de scolarité est de 8,5 ans et le revenu national brut par habitant est de 13 242\$ (consulté le 12 septembre 2012).

¹⁶ Voir annexe 2 pour une carte thématique de l'Amérique du sud où figure le pays de l'Uruguay.

été fondés Buenos Aires et Montevideo, les capitales des deux pays.

L'Uruguay a généralement une relation positive avec ces voisins. Depuis 1991, il est membre du MERCOSUR, un accord commercial de libre-échange incluant également le Paraguay, le Brésil, l'Argentine, le Venezuela et la Bolivie. Dans l'imaginaire collectif, une relation particulière existe entre l'Uruguay et l'Argentine étant donné les liens historiques entre les deux pays et les particularités culturelles qu'ils partagent¹⁷. Cette relation a été ternie temporairement par un projet du gouvernement uruguayen d'une usine de pâte à papier sur les rives du Rio de la Plata. Un barrage fut érigé sur le pont General San Martín, voie terrestre la plus importante entre les deux pays. En 2006, la Cour internationale de justice de La Haye vota en faveur de l'Uruguay et rejeta la requête de l'Argentine qui demandait l'interruption du projet. (Labrousse, 2009 : 335).

Situé entre les parallèles 30° et 35° de latitude sud, et les méridiens 53° et 58° de longitude ouest, le climat en Uruguay est modéré et doux. L'intérieur du pays est principalement composé de *pampas*, les plaines des jadis gauchos, les gardiens des troupeaux de bétail sur lesquels a longtemps reposé le développement économique de la région.

2.1.2 L'époque coloniale

À l'époque précolombienne, le territoire de l'Uruguay fut d'abord habité par des groupes autochtones. À l'arrivée des Espagnols vers 1516, sous le commandement de Juan Díaz de Solís, les Charrúas habitaient toujours le territoire. Cependant, au terme de leur lutte contre les Européens, ils seront anéantis vers 1830. Ainsi, contrairement à d'autres pays d'Amérique latine, la population de l'Uruguay est principalement issue de colonisation et non d'un métissage avec des populations autochtones¹⁸.

¹⁷ On peut penser notamment à la culture *gauchesca*, au tango ou encore au *maté*, une boisson typique des deux pays.

¹⁸ Ainsi, comme l'indique un dicton populaire, « Les mexicains descendent des mayas, les péruviens descendent des incas, les uruguayens descendent du bateau ».

Montevideo est la dernière des capitales de l'Amérique espagnole à avoir été fondée, en 1726. Elle servait principalement de base militaire, avant de devenir rapidement un centre commercial important dans le cône sud. Montevideo et les autres colonies à l'Est de la rivière Uruguay, la *Banda oriental*, est alors sous l'autorité de la vice-royauté de Buenos Aires, relevant de la couronne espagnole. À partir de 1810, les colonies sont bouleversées par les mouvements d'indépendance en Amérique latine. En 1814, après avoir vaincu les autorités espagnoles et les Argentins qui cherchaient à garder le contrôle de Montevideo, le général José Artigas devient le chef des Orientaux, les habitants du territoire appelé Banda oriental. Cependant, la situation est des plus instables. Dès 1817, les Portugais envahissent le territoire et l'annexent complètement en 1821, lui donnant le nom de Provincia Cisplatina. Au bout de plusieurs années de lutte, la province s'unit à l'Argentine pour vaincre le Brésil. Enfin, la Grande-Bretagne intervient entre les deux pays géants afin de faire reconnaître l'indépendance de l'Uruguay, en 1828.

Cependant, l'organisation politique interne est mouvementée par les tensions entre les partis politiques naissants et les guerres civiles se succèdent. L'Uruguay est gouverné tour à tour par deux partis dont les noms proviennent de la bataille de Carpintería, du 19 septembre 1836. Bataille au cours de laquelle les soldats du général Manuel Oribe utilisèrent un bandeau frontal blanc (*partido blanco* ou *partido nacional*) pour se distinguer des soldats du général Fructoso Rivera qui portaient un bandeau rouge (*partido Colorado*). Enfin, en 1876, la classe influente se réunit pour confier le pouvoir au colonel Lorenzo Latorre, alors ministre de la Guerre. Ce gouvernement militaire provisoire va stabiliser la situation dans le pays et entreprendre plusieurs mesures de modernisation, dont un accès universel à une éducation laïque. En effet, le XX^e siècle correspond à l'époque où vont s'affirmer davantage des traits de l'identité uruguayenne, tandis que différents événements viennent façonner l'imaginaire collectif.

2.1.3 Le XX^e siècle

L'Uruguay, au tournant du XX^e siècle, est particulièrement marqué par la présidence de José Batlle y Ordóñez, sous la bannière du parti Colorado. Pendant ses deux mandats, entre 1903 et 1907, puis à nouveau entre 1911 et 1915, il met en place des réformes sociales et économiques. Il instaure notamment le droit au divorce, un système d'assurance emploi et des journées de travail de huit heures. Le niveau de la vie augmente de manière considérable, similaire à celui des pays européens. À cette époque, l'Uruguay est présenté comme la « Suisse de l'Amérique latine ». Des vagues d'immigrations massives, principalement italienne et espagnole, continuent de peupler ce jeune pays en pleine expansion économique, grâce principalement au commerce de bétail.

Le système du *Batllisme*, qu'avait poursuivi les prédécesseurs de José Batlle y Ordóñez, s'effondre pendant les années 1950, dans la période de reconstruction des États européens et l'arrivée des États-Unis comme puissance mondiale. Le coût de la vie augmente de 100 % entre 1955-1959. Devant l'instabilité sociale et la menace de violence que représente la guérilla urbaine marxiste Tupamaros, l'armée intervient afin de contrôler la « crise socialiste ». Le 27 juin 1973, un coup d'État cède le pouvoir à une dictature militaire. Cette nouvelle dictature va participer de L'opération Condor, effectuée avec l'appui clandestin des États-Unis qui soutiennent les interventions militaires en Amérique latine durant ces années¹⁹. Cette opération visait l'élimination des guérillas socialistes.

En Uruguay, la dictature connaît différentes phases de répressions entre 1973 et 1984. Le droit d'expression est restreint, un nombre important de personnes sont emprisonnées tandis que d'autres partent en l'exil. On compte de nombreux cas de tortures et d'assassinats masqués. En 1980, un plébiscite est organisé afin de légitimer le régime militaire au pouvoir par une réforme constitutionnelle. Elle est rejetée à 57 %, amorçant un lent processus de retour au dialogue avec les partis politiques, alors que la crédibilité de la dictature s'essouffle.

¹⁹ L'opération Condor a été active au Chili, en Argentine, en Uruguay, en Bolivie, au Brésil et au Paraguay.

Enfin, en 1984 les citoyens sont appelés à participer à une élection démocratique où sera élu à la présidence le candidat du parti Colorado, Julio María Sanguinetti.

Pendant cette période de transition où la société uruguayenne reconstruit son idéal démocratique, le nouveau gouvernement commence son mandat sous le signe de l'amnistie. Comme explique Eugenia Allier Montaño, un premier fossé se creuse entre le gouvernement au pouvoir animé par une politique de « l'oubli pour la paix » et une fraction importante de la population, composée des mouvements de gauche et des familles des victimes, revendiquant une « justice pour la paix » (Allier Montaño, 2010 : 30).

Entre 1999 et 2002, l'économie du pays est gravement secouée par une crise déclenchée par l'écroulement économique de leur voisin et principal partenaire commercial, l'Argentine.

En 2004, un événement change le paysage politique de l'Uruguay. En effet, le Frente Amplio remporte les élections, rompant avec une tradition bipartite de 170 ans.

2.2 Le Frente Amplio : 2005 à 2010

Le Frente Amplio²⁰ est une coalition politique fondée sur l'unification de plusieurs partis de gauche, d'extrême gauche et de factions « progressistes » des partis traditionnels Blanco et Colorado. La coalition est rendue officielle lors d'une grande rencontre politique, le 26 mars 1971. Pendant la période de la dictature, plusieurs de ses membres anciens ou actuels ont été prisonniers politiques, dont l'actuel président du pays, José Mujica²¹. Celui-ci était à l'époque un *tupamaro*. Les tupamaros représentent un mouvement syndical pour les travailleurs ruraux, convertit en guérilla urbaine. Ainsi, lors de la fondation du Frente Amplio, l'aile tupamaros représentait une faction d'extrême gauche. Depuis le retour à la démocratie, alors que les partis traditionnels misaient sur une politique d'amnistie vis-à-vis les violations aux droits humains pendant la dictature, le Frente Amplio, a mené une campagne pour que justice soit rendue.

²⁰ La traduction communément acceptée est *Front Large*.

²¹ Mujica fut emprisonné pendant toute la période de la dictature, de 1973 à 1985.

En octobre 2004, Tabaré Vázquez est élu à la présidence du pays sous la bannière du Frente Amplio. Auparavant, il avait été maire de Montevideo de 1990 à 1995 et le candidat du Frente Amplio aux élections générales de 1999, alors que la gauche devenait l'opposition officielle jusqu'à sa victoire en 2004. Tabaré Vázquez commence son mandat comme président du pays le 1^{er} mars 2005. Comme il est présenté dans le rapport de la Commission européenne au sujet de l'Uruguay, le programme du gouvernement de Vázquez, *El Gobierno de cambio – La transición responsable*²², propose un champ d'action autour de six axes privilégiés : un Uruguay démocratique, social, productif, innovateur, intégré et culturel²³. Comme l'explique Alain Labrousse, le gouvernement commença par travailler au redressement de l'économie et lutter contre l'exode des jeunes et la pauvreté croissante. Labrousse précise :

La première tâche du gouvernement de Tabaré Vázquez a donc été de « remettre de l'ordre » dans l'économie et de secourir les plus pauvres. Durant les quatre premières années de sa gestion, il a radicalement inversé la tendance : le montant des exportations, favorisé par la hausse internationale des produits alimentaires, a doublé entre 2005 et 2008. Le PIB a augmenté de 7 % par an en moyenne durant les trois premières années et de 10,5 en 2008 (...) Cette croissance a été accompagnée d'une importante politique « redistributive » : le salaire minimum est passé de 1 350 pesos (70 dollars) à 4 150 pesos (200 dollars) et la pauvreté est passée de 30,9 % à 21,7 % de la population (Labrousse, 2009 : 306).

Les idées progressistes de ce gouvernement se traduisent, par exemple, par les efforts de dépenalisation de l'avortement (Moreira, 2009 : 62) ou dans le plan Ceibal dont l'objectif était de doter chaque écolier d'un ordinateur portable avec une connexion à Internet. En 2009, cet objectif a été officiellement atteint. Bien que l'égalité entre les sexes n'a pas été un thème particulièrement défendu par le Frente Amplio, ni par aucun autre parti politique, le cabinet ministériel de Tabaré Vázquez comptait trois femmes. Ceci représentait 23,1 % du cabinet, un bond notoire considérant que dans les 20 dernières années, tandis que le parti Blanco et le parti Colorado s'échangeaient le pouvoir, seulement deux femmes avaient été ministres

²² « Le gouvernement du changement- La transition responsable » (je traduis).

²³ Voir page 39 du document : http://eeas.europa.eu/uruguay/csp/07_13_fr.pdf

(Moreira, 2009 : 55). Le gouvernement travailla aussi à faire avancer la cause des droits de l'homme en Uruguay. Dès son premier discours à la nation, Tabaré Vázquez affirma sa détermination à enquêter sur les cas de violations des droits de l'homme pendant la dictature militaire (Moreira, 2009 : 24). Il essaya de contourner la loi d'impunité à l'endroit des militaires au pouvoir pendant la dictature, comme explique Alain Labrousse :

Il suivra la stratégie de son prédécesseur, Jorge Batlle : profiter des failles juridiques existant à l'intérieur de la loi de Caducité pour avancer dans les enquêtes sur les crimes commis, fondamentalement sur ceux qui s'étaient déroulés en dehors du territoire national. Le Congrès du Front et son programme disaient également qu'ils allaient respecter les engagements du pays à l'égard de la législation internationale sur les droits de l'Homme, ce qui était incompatible avec une amnistie (Labrousse, 2009 : 345).

Enfin, en 2009, le Frente Amplio organisa un deuxième référendum visant à annuler la *Ley de Caducidad*²⁴. Cependant, la motion est rejetée à 53 %. En octobre de la même année, le Frente Amplio remporte à nouveau les élections et Tabaré Vázquez cède le pouvoir à l'actuel président, José Mujica au début de l'année 2010. En juillet 2011, le gouvernement signa un décret permettant au pouvoir judiciaire d'enquêter environ 80 cas de violation aux droits de l'homme survenus pendant la période de la dictature.

De manière globale, le mandat de Tabaré Vázquez, entre 2005 et 2010, se termine avec un bilan positif. Les nombreuses mesures sociales et la croissance économique durant son mandat explique un taux de popularité qui, en mai 2009, était de 62 % (Labrousse, 2009 : 306). Constanza Moreira avance que l'élection du Frente Amplio transforme radicalement la culture politique en Uruguay, car elle donne le pouvoir à ceux qui étaient traditionnellement dans l'opposition. Un changement de perception s'effectue vis-à-vis la démocratie de la part d'un électorat généralement insatisfait. Moreira explique :

Aquellos que se identifican con partidos o posiciones que están en la oposición al gobierno, tienden a tener una percepción más negativa sobre la situación del país en general, que aquellos que se identifican con el gobierno. En el Uruguay, buena parte de lo que se evidenciaba en los estudios de cultura política como oposición

²⁴ Approuvée en 1986, la loi 15.848 « Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado » amnistie les militaires de tout crime commis avant 1985. Elle avait été une condition au passage du pouvoir aux partis politiques, ouvrant la voie au retour à la démocratie.

al gobierno mostraba una identificación positiva con la izquierda, y representaba a los segmentos más modernos y educados de la opinión pública : los de mayor educación relativa, los más urbanos, los incorporados al mercado de trabajo, los de mayor interés e involucramiento político (...) La actitud hacia la democracia de los sectores antes identificados en la oposición cambió con la llegada del FA al gobierno (...) los antiguos disconformes son ahora los más satisfechos con el funcionamiento de la democracia ²⁵ (Moreira, 2009 : 77-78).

Le premier mandat du Frente Amplio est ainsi véritablement porteur d'un changement profond et rapide de perception de la politique dans la société uruguayenne.

Le Frente Amplio était à l'origine populaire auprès de la classe moyenne et des jeunes²⁶. Durant son premier mandat, tout en continuant de bénéficier de l'appui des générations plus jeunes, le Frente Amplio a augmenté son électorat du côté des classes plus pauvres, toute tranche d'âge confondue (Moreira, 2009 : 227).

2.2.1 Le phénomène de « la gauche »

Le virage vers une politique de gauche dans ce pays peut être inscrit dans un contexte beaucoup plus large. En effet, on parle aujourd'hui d'une certaine résurrection de la gauche en Amérique latine, entre les années 1998 à 2008 (Moreira, 2009 : 169). Bien que le propos de ce mémoire n'est pas de s'intéresser spécialement aux transformations politiques en cours en Amérique latine, il convient de comprendre que différents modèles de gouvernance « de gauche » ont pris forme sur le continent²⁷. À cet effet, le premier acte du gouvernement

²⁵ « Ceux-là qui s'identifient avec l'opposition officielle tendent à avoir une perception plus négative de la situation du pays, que ceux qui s'identifient avec le gouvernement. En Uruguay, une certaine évidence relevant des études de la culture politique démontre qu'une bonne part de ceux en opposition au gouvernement avait une identification positive avec la gauche et représentait les segments les plus modernes et éduqués de l'opinion publique : les plus éduqués, les plus urbains, les incorporés au marché du travail, les plus intéressés et engagés en politique (...) L'attitude envers la démocratie des secteurs s'identifiant auparavant à l'opposition change avec l'arrivée du Frente Amplio au pouvoir (...) ils sont maintenant les plus satisfaits avec le fonctionnement de la démocratie » (je traduis).

²⁶ À l'élection d'octobre 2004, 56,4% de l'électorat sous 32 ans vota pour le Frente Amplio (Moreira, 2009 : 95).

²⁷ On peut penser à différents modèles, par exemple le gouvernement de Hugo Chávez (Venezuela), celui d'Evo Morales (Bolivie), de Luiz Inácio Lula da Silva au Brésil ou encore de Michelle Bachelet au Chili. Malgré les différences profondes entre ces modèles, ils s'affichent tous comme des représentants de la gauche dans leurs pays respectifs.

Frente Amplio fut le rétablissement des relations diplomatiques avec Cuba (Moreira, 2009 : 24). À titre d'hypothèse, on pourrait proposer que ce phénomène participe de la valorisation d'une identité latino-américaine, alors que l'Uruguay a historiquement eu tendance à se représenter à partir de son héritage européen.

Selon Constanza Moreira, la distinction principale entre une politique « de gauche » et une « de droite », repose sur un principe d'égalité ou d'inégalité (Moreira, 2009 : 90). En effet, la vision « gauchiste » estime que les inégalités entre les individus sont sociales et donc, peuvent être éliminées ou du moins réduites, par l'intervention de l'État. Le collectif est priorisé sur l'individu. La droite, quant à elle, estime que les inégalités sont naturelles et bien qu'il soit désirable qu'elles soient éliminées, la responsabilité en incombe à l'individu. Moreira précise :

En este sentido, la izquierda es « artificialista » mientras la derecha está más dispuesta a aceptar (y respetar) lo « natural » : las costumbres y la tradición²⁸ (Moreira, 2009 : 90).

Dans l'idéologie de gauche, l'épanouissement du collectif prime sur celle de l'individu, tandis que la droite conteste cette idée. Ceci explique également en partie la nature même du Frente Amplio, coalition de groupes politiques et syndicaux allant de l'extrême gauche (tel le parti communiste) à une vision plus centriste.

2.3 La politique culturelle en Uruguay

Comme il en sera question plus particulièrement à travers l'historique du théâtre en Uruguay, au chapitre trois du présent mémoire, les artistes ont été, en grande partie, des acteurs engagés dans les mouvements militants et de résistance pendant les années 1960 et 1970. Plusieurs d'entre eux vécurent l'exil, la prison et même la mort. À travers des activités de création, ils s'opposèrent à la dictature qui prétendait contrôler le milieu artistique indépendant du pays et menaçait de le détruire (Mantero; Giorgi, 2011 : 19). Dans la période qui mena au rétablissement de la démocratie, sauf à quelques rares exceptions, les différents

²⁸ « Dans ce sens, la gauche est « artificieuse » tandis que la droite est plus disposée à accepter et respecter ce qui est « naturel » : les coutumes et la tradition » (je traduis).

gouvernements Blancos ou Colorados prirent peu d'initiatives de politiques culturelles, laissant agir le secteur privé et les volontés individuelles des créateurs. D'autres aspects du développement social vinrent transformer les habitudes de consommation culturelle, telle l'apparition de la télévision par câble (Mantero; Giorgi, 2011 : 19).

À Montevideo, un certain changement d'attitude s'effectue avec l'élection du Frente Amplio à la Mairie, à partir de 1990, comme l'expliquent les auteurs Gerardo Mantero et Luis Vidal Giorgi :

La obtención del gobierno de la Intendencia de Montevideo por parte del Frente, y fundamentalmente durante la segunda administración, produjo el diseño de políticas culturales de mayor impacto en los últimos tiempos : la creación de *Tevé Ciudad*, la *Sala Zitarrosa*, la *Movida Joven*, el apoyo a la producción audiovisual, el reciclaje edilicio y las estrategias a nivel de gestión del *Teatro Solís*²⁹ (Mantero; Giorgi, 2011 : 19).

Parmi les initiatives mentionnées par Mantero et Giorgi, il est possible de souligner la *Movida Joven*. Organisé par le Secretaría de Juventud intendencia de Montevideo³⁰ depuis 2001, ce programme destiné aux artistes de moins de 30 ans permet de présenter une œuvre pendant la semaine où se déroule le concours. Plusieurs prix et mentions spéciales sont octroyés par un jury de professionnels (meilleur acteur, meilleure scénographie, etc.). Le concours accepte des œuvres scéniques mettant en valeur le répertoire national ou international, tout comme des créations originales, un prix étant accordé au meilleur texte dramatique.

C'est pourquoi, lorsqu'en 2005 le Frente Amplio prend le pouvoir au pays, le milieu des arts et de la culture l'accueille avec espoir. Bien qu'il soit encore difficile d'analyser les impacts des politiques culturelles provoquées par le Frente Amplio durant son premier mandat, il est possible d'identifier certaines mesures qui ont eu un réel impact sur le développement de la vie culturelle et artistique.

²⁹ « L'obtention de l'intendance de Montevideo par le Frente Amplio et, surtout pendant la seconde administration, a produit les politiques culturelles les plus marquantes des derniers temps : la création de *Tevé Ciudad*, la *Sala Zitarrosa*, la *Movida Joven*, l'appui à la production audio-visuelle, la restauration d'édifices et les stratégies de gestion du *Teatro Solís* » (Je traduis).

³⁰ « Le secrétariat de la jeunesse de l'Intendance de Montevideo » (je traduis).

2.3.1 Le MEC pendant le premier mandat du Frente Amplio

Tout d'abord, dès le début de la gouvernance du Frente Amplio en 2005, le MEC, ministère chargé des dossiers de l'éducation et de la culture, consolide un département exécutif, la Dirección Nacional de Cultura³¹. Son mandat, tel qu'il se lit dans les lignes directrices du guide de gestion du premier mandat du Frente Amplio disponible sur l'Internet, est le suivant :

Promover el desarrollo y accesibilidad de la cultura como expresión de los valores nacionales en un país diverso, así como su difusión en interacción con el proceso de mundialización que conlleve la diversidad cultural de la sociedad uruguaya³².

http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/1789/1/informe_gestion_2005_2009.pdf

Entre 2006 et 2009, l'enveloppe budgétaire de cette unité va plus que quadrupler. Elle passe de 16 724 411 \$ pesos uruguayens en 2006 à 160 340 647 \$ pesos en 2009, correspondant à environ 848 000,00 \$ canadiens en 2006 pour 8 129 500,00 \$ canadiens en 2009.

Ensuite, une initiative concrète de stimulation du secteur culturel est la création de programmes de subventions à l'égard des différents secteurs artistiques, les Fondos Concursables para la Cultura Nacional³³, par l'approbation de la loi 17.930 en décembre 2005. Les artistes indépendants ont ainsi la possibilité d'obtenir une bourse d'appui à la création ou à la production, selon les types de besoins des différents secteurs artistiques. Le concours est annuel et tous les résidents de l'Uruguay ayant plus de 18 ans ont le droit de soumettre un projet. Cette loi créa également le programme de subvention Intensivo cultural³⁴ destiné à appuyer des projets de collaboration entre les arts et le secteur privé.

Parmi d'autres formes de programmes implantés, plusieurs visent plus spécifiquement un objectif d'inclusion sociale et d'éducation artistique, tel Área de Ciudadanía Cultural ou

³¹ « Direction nationale de la culture » (je traduis).

³² « Promouvoir le développement et l'accessibilité à la culture comme expression des valeurs nationales dans un pays (diversifié), tout comme sa diffusion en interaction au processus de mondialisation qui accompagne la diversité culturelle de la société uruguayenne » (je traduis).

³³ Le programme peut être consulté à partir du site web du MEC : <http://www.mec.gub.uy/>

³⁴ Le programme peut être consulté à partir du site web du MEC : <http://www.mec.gub.uy/>

encore Usinas de Cultura del Uruguay. Ces programmes sont destinés prioritairement aux régions à l'extérieur de la capitale. Le MEC va également implanter les Centros MEC qui agissent comme lieux de formation, de création et de diffusion de produit culturel dans tous les départements de l'Uruguay.

Enfin, en 2009 on vota la Ley de Seguridad Social para los artistas (Ley 18.384)³⁵ qui améliore la situation professionnelle des artistes de la scène en reconnaissant les heures de répétitions comme des heures de travail. Celles-ci peuvent maintenant être comptabilisées afin d'améliorer l'accès à différents programmes d'assistance sociale moyennant l'inscription de l'individu au registre national des artistes du ministère du Travail³⁶.

En outre, en ce qui concerne les arts de la scène, une initiative importante dès le début du premier mandat du Frente Amplio est la création de l'Instituto Nacional de las Artes Escénicas, communément appelé l'INAE. Cette institution encadre et coordonne les programmes et projets visant spécifiquement les arts de la scène en Uruguay³⁷. Les programmes de subventions proposés au cours des années visent la création et la production indépendantes³⁸. Par exemple, A Escena! Programa de Fortalecimiento de las Artes Escénicas³⁹, visait à permettre à des artistes indépendants l'accès à une salle de répétition ou de représentation, en finançant la location d'un lieu, généralement dans une institution théâtrale établie. D'autres programmes concernent le développement du milieu théâtral de manière globale, et la circulation des artistes sur le territoire national ou à l'étranger. De 2005 à 2010, l'INAE s'est particulièrement penché sur les questions de la formation et de la professionnalisation des auteurs dramatiques et des metteurs en scène, comme nous l'a

³⁵ « Loi de sécurité sociale pour les artistes » (je traduis).

³⁶ Le communiqué officiel :

<http://archivo.presidencia.gub.uy/Web/noticias/2009/06/2009060514.htm> (consulté le 2 novembre 2012).

³⁷ Il est possible de lire le mandat spécifique de l'INAE à partir du site du MEC :

<http://www.mec.gub.uy/> (consulté le 20 octobre 2011).

³⁸ Depuis 2012, l'INAE a de plus un lieu permanent avec une salle multifonctionnelle permettant d'accueillir des résidences d'artistes ou des diffusions.

³⁹ « En scène! Programme de renforcement des arts de la scène » (je traduis).

affirmé en entretien la coordonnatrice de l'institution, Mariana Percovich⁴⁰. Parmi les initiatives importantes de l'INAE, on peut mentionner la création du site internet *dramaturgia uruguaya*⁴¹, le premier lieu de rassemblement virtuel pour les auteurs dramatiques de l'Uruguay. En ligne depuis 2008, le site Web propose la biographie de plus d'une centaine d'auteurs dramatiques possédant chacun une page Web pouvant être personnalisée par les auteurs eux-mêmes avec des photos, des vidéos ou d'autres liens Internet. Ils ont également la possibilité d'héberger leurs œuvres sur le site et de les rendre disponibles à la lecture au moyen d'un téléchargement gratuit. Plus de trois cents textes dramatiques étaient disponibles au moment d'écrire ce mémoire de recherche. Selon la coordonnatrice Mariana Percovich, cette initiative visait à rendre les auteurs dramatiques uruguayens plus visibles, dans le pays et à l'étranger. Le projet tentait de répondre à un besoin de circulation des œuvres, étant donné le marché restreint de l'édition théâtrale et la difficulté pour les auteurs dramatiques uruguayens d'accéder à la publication de leurs œuvres.

Depuis l'année 2009, l'Uruguay est membre du programme international Iberescena servant à appuyer les activités des arts de la scène et créer des réseaux d'échange et de collaboration entre l'Espagne et divers pays de l'Amérique hispanique. Créé en 2006, Iberescena appui des projets de création, de formation, en plus d'établir des réseaux de circulation entre les pays membres⁴².

Entre le 25 septembre et le 4 octobre 2010, a eu lieu la première édition du FIDAE, Festival Internacional de Danza y Artes Escénicas⁴³. La programmation regroupait des spectacles nationaux et internationaux offerts gratuitement au public, en plus des discussions et d'ateliers pour les professionnels. L'année 2010 fut également une année de commémoration du 100^{ème} anniversaire de la mort de Florencio Sánchez, auteur dramatique du début du XX^e siècle. Ainsi, de nombreux projets spéciaux furent organisés par l'INAE et leurs partenaires afin

⁴⁰ Mme Percovich a été rencontrée en entretien à deux reprises, en février 2011 à Montréal et en octobre 2011 à Montevideo.

⁴¹ L'adresse du site internet : <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/>

⁴² Site officiel d'Iberescena: <http://www.iberescena.org/es/que-es-iberescena>

⁴³ « Festival International de danse et des arts de la scène » (je traduis).

d'actualiser l'oeuvre de Sánchez et souligner la vitalité de la dramaturgie et de la création théâtrale en Uruguay.

2.2.3 Un climat de fébrilité

Il convient de préciser que l'objectif ici n'est pas de présenter une analyse de la gestion culturelle pendant le premier mandat du Frente Amplio. Il s'agit de rendre compte du climat de fébrilité pendant cette période, alors que l'apparition de fonds publics, notamment à travers la création des programmes et activités mentionnés, participe de l'impression de changement qu'annonce le Frente Amplio. Comme il en sera question au chapitre quatre de ce mémoire, dans la présentation de l'idéaltype d'une génération d'auteurs dramatiques émergeant dans ce contexte, les artistes peuvent avoir l'impression que leur rôle social est davantage pris au sérieux, ou du moins, que la condition sociale de l'artiste s'améliore pendant cette période.

À cette même époque, plus précisément en 2008, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de l'Université de la República⁴⁴ ouvre un programme de maîtrise en théâtre sous la direction de Roger Mirza. Le Centro Cultural España, une institution espagnole de coopération internationale à Montevideo depuis 2003, crée, entre 2006 et 2010, un concours de création dramatique en ciblant chaque fois une problématique particulière. En plus d'une bourse, les différents textes primés faisaient l'objet d'une publication. À Montevideo, différentes associations travaillent déjà à l'amélioration des conditions et des droits des artistes, par exemple AGADU⁴⁵, dont le mandat principal est la protection et la défense des droits d'auteur, ou encore la SUA, l'Association des acteurs de l'Uruguay. Depuis le premier mandat du Frente Amplio, les artistes travaillant dans le théâtre indépendant peuvent compter sur un appui croissant de l'État.

Il va s'en dire que les politiques culturelles pendant le premier mandat du Frente Amplio furent amplement critiquées. Cependant, elles contribuent à ce changement de perspective

⁴⁴ « La facultés des sciences humaines et de l'éducation de l'Université de la républic » (je traduis).

⁴⁵ Asociación General de Autores del Uruguay (créée en 1929).

vis-à-vis la démocratie dont parlait Constanza Moreira, tandis que certains secteurs de la population généralement en opposition sont maintenant plus favorables au gouvernement en place (Moreira, 2009 : 90).

CHAPITRE 3

HISTOIRE ET ENJEUX CONTEMPORAINS DU THÉÂTRE À MONTEVIDEO

3.1 Le théâtre et la société

Howard S. Becker, dans son ouvrage *Les mondes de l'art* (1982), démontre comment une œuvre d'art n'est pas le fruit du seul génie d'un individu, mais repose sur une action collective, impliquant des réseaux de collaborations humaines, matérielles et institutionnelles. Parmi les différentes instances, le pouvoir de légiférer sur un certain territoire, propre à chaque État dans un espace-temps déterminé, influence de manière certaine les « mondes de l'art ». L'État est, et a toujours été, un facteur dans la création et la diffusion de produits artistiques, tout autant que sur un certain statut social des artistes. Quelques exemples d'interventions où l'État affirme son influence sont la réglementation de la diffusion, ainsi que le soutien accordé à la création artistique. De ce fait, toute œuvre artistique apparaît revêtue d'une dimension politique, comme affirme Becker :

Du fait même que l'État a la possibilité d'intervenir à tout moment, toutes les œuvres d'art ont une dimension politique. En intervenant ou non, le gouvernement fait savoir s'il attribue ou non un caractère politique pérnecieux à une œuvre donnée. Même une œuvre dont l'auteur n'a pas d'arrière-pensée politique revêt une signification politique au regard de l'action gouvernementale (Becker, 1982 : 201).

En ce sens, on observe une certaine interaction entre les artistes et l'État qui s'exprime dans des rapports de contrôle, de dénonciation ou d'association.

Diana Taylor affirme que le théâtre a toujours intéressé l'État, du fait que l'art théâtral a historiquement eu un pouvoir dans la diffusion de ses idées. Taylor explique :

Theatre and theatricality have traditionally supported the ideologies of those in power, not because they are inherently conservative but rather because the powerful have generally been able to control most public displays, including theatre. Economic and social factors, indirectly or directly, have determine *authority* – the production of texts and performances : who has the time and status to write for the public, who publishes or performs the texts (...) as Edward Said repeatedly stresses in *The World, the Text, and the Critic* , « culture is a system of exclusions » (Taylor, 1991 : 5).

Dans ce chapitre, il sera question de l'histoire du théâtre à Montevideo et son évolution dans la société uruguayenne. À travers l'évolution du théâtre indépendant de Montevideo, celui-ci apparaît comme un phénomène vécu et produit en société où la dimension politique est indéniable. Cette dimension politique se répercute notamment dans la représentation de la vocation de l'auteur dramatique.

3.2 Théâtre et politique en Amérique latine

Parler d'un théâtre « latino-américain » revient à englober vingt-cinq pays aux histoires et aux contextes sociaux, économiques, culturels et politiques fort divergents. Cependant, cette introduction permet d'aborder le thème du colonialisme qui caractérise tout le continent et qui joue un rôle de premier plan dans le développement du théâtre, notamment à Montevideo. Diana Taylor, dans son ouvrage, *Theatre of Crisis* (1991), affirme que pour observer le théâtre latino-américain il faut comprendre les effets du colonialisme dans la création de nations distinctes où des peuples nouvellement constitués, à différents rythmes et selon différents contextes, ont décidé d'exprimer leur propre réalité politique (Taylor, 1991 : 34).

Selon Adam Versényi, dans son ouvrage *Theatre in Latin America : Religion, Politics and Culture from Cortés to the 1980s*, la pratique théâtrale en Amérique latine a son origine dans l'instrumentalisation du théâtre par un pouvoir dominant. Dès leur arrivée en Amérique au XV^e siècle, les franciscains emploient le théâtre comme moyen d'évangéliser les peuples

autochtones « infidèles » afin de les « libérer » de leur condition de barbare. Alors que le théâtre a été l'instrument des autorités dominantes (religieuses et étatiques) pendant la période coloniale, la transition vers des états nations au XIX^e siècle, donne naissance à des mouvements de revendication populaire. Ainsi, au XX^e siècle le théâtre a été utilisé comme moyen de pression politique ou d'« éveilleur de conscience » d'un peuple opprimé. En ce sens, Versényi propose qu'une caractéristique du théâtre en Amérique latine est sa fonction émancipatrice au service des classes populaires (Versényi, 2009). Le théâtre, initialement un instrument de domination, a ainsi été peu à peu revendiqué par les classes populaires dans la quête de l'affirmation de leur pouvoir. Versényi précise que son propos n'englobe pas toutes les formes théâtrales du continent, mais bien une forme particulière dont les racines sont latino-américaines et qu'il est possible de retrouver dans ces pays où une forte répression a été exercée par un pouvoir dominant (Versényi, 2009 : 196). Il fait ainsi une lecture de cette forme particulière de théâtre latino-américain comme le transfert entre un théâtre de l'opresseur à un théâtre de l'opprimé⁴⁶.

En ce sens, Diana Taylor suggère que le théâtre latino-américain a beaucoup plus en commun avec des formes théâtrales provenant de régions colonisées ou opprimées qu'avec les courants dominants du théâtre européen et nord-américain (Taylor, 1991 : 34).

En se penchant plus spécifiquement sur les origines du théâtre à Montevideo, on observe en effet la tension entre une certaine appartenance à des courants dominants européens et une volonté de participer à l'émergence d'une identité nationale, dans ce pays issu du colonialisme européen et de vagues d'immigrations massives. Ainsi, l'héritage européen demeure très visible dans le théâtre uruguayen et le mouvement de globalisation récent permet de nouvelles sortes d'influences, de rencontres et d'échanges culturels.

En 2005, l'auteure et metteur en scène Marianella Morena s'inspire du personnage de Don Juan de Molière pour créer l'œuvre, *Don Juan : el lugar del beso*. Ce spectacle, présenté dans

⁴⁶ Le théâtre de l'opprimé est une expression du brésilien Augusto Boal (1931-2009), faisant référence à une méthodologie et une pédagogie dont la visée est la transformation sociale par le théâtre.

un espace non-conventionnel de Montevideo, fut nommé à plus de cinq prix *Florencios* au moment de la création. Comme l'affirme le personnage d'Elvira pour donner le ton de la pièce, la géographie du corps en scène est plus importante que celle de la géographie des lieux :

Elvira- En algún lugar de la historia alguien decide que se debe saber de qué se habla cuando se habla en un escenario. Soy Elvira. El hombre que amo me robó la palabra. Estoy en París, o en Montevideo, y no hay nada más extranjero que mi propio cuerpo. El cuerpo y la palabra son los besos de Don Juan. Por esos besos estoy aquí. Busco el lugar del beso⁴⁷ (Morena, 2005 : 21).

3.3 Du théâtre colonial au théâtre *rioplatense*⁴⁸

Le théâtre à Montevideo est d'abord un produit d'importation européenne servant à divertir les colons, principalement des militaires. À cette époque, le théâtre commémore les arrivées, les départs, ou autre événement digne d'être souligné par le pouvoir politique ou ecclésiastique en place. On joue généralement les grands auteurs espagnols, ainsi que leurs imitateurs locaux. De ce fait, le théâtre servait à maintenir une certaine emprise sur les nations émergentes en leur présentant des discours visant à attiser leur patriotisme et leur attachement à la couronne espagnole. En 1793, on construit un premier édifice à vocation théâtrale, la *Casa de comedias*. Ce bâtiment répond à des fins politiques, alors que les pouvoirs dominants européens ressentaient le choc de la Révolution française. On y représente surtout des divertissements laïques européens ayant d'abord été présentés à Buenos Aires, le centre dominant de la région du *Río de la Plata*.

C'est en 1808 qu'est écrit ce qui est considéré comme la première pièce de théâtre uruguayenne, par le franciscain Juan Francisco Martínez. La pièce, *La lealtad más*

⁴⁷ « Elvira- À un certain moment de l'histoire quelqu'un a décidé qu'il fallait savoir de quoi on parle quand on parle sur une scène. Je suis Elvira. L'homme que j'aime m'a volé les mots. Je suis à Paris, ou à Montevideo, et rien n'est plus étranger que mon propre corps. Le corps et les mots sont les baisers de Don Juan. Pour ses baisers je suis ici. Je cherche le lieu du baiser » (je traduis).

⁴⁸ *Rioplatense* se réfère à la région du *rio de la plata* et englobe une région de l'Argentine et de l'Uruguay.

*acendrada, y Buenos Aires vengada*⁴⁹, se présente comme un plaidoyer patriotique (Mirza, 2009). Écrite alors que l'Espagne est en guerre avec l'Angleterre, la pièce fait l'éloge de la bataille victorieuse livrée par les troupes de Montevideo à la défense de la ville de Buenos Aires, assiégée par les Anglais.

Sans avoir les moyens de le vérifier, Daniel Vidal propose comme hypothèse que cette œuvre lyrique fit partie des célébrations de la victoire dans la ville. Il affirme qu'elle exprime une ferveur patriotique qui accompagne une certaine ambivalence identitaire, propre au climat de l'époque. C'est-à-dire, qu'elle affirme à la fois un attachement à l'Espagne et l'ambition de voir la colonie devenir une nation. Vidal explique :

En el Montevideo colonial convivían al menos dos sentimientos enfrentados de la patria. *Patria* remitía a Montevideo como territorio, lugar de nacimiento y por tanto sentimiento cohesivo de pertenencia social y territorial (...) Otra idea y sentimiento de patria era asimilable a la *nación española* e intentaba diluir las diferencias entre los nacidos en la península ibérica y los nacidos en América española y unificaba a todos en una identidad hispánica común⁵⁰ (Mirza, 2009 : 183).

Cette première œuvre dramatique est écrite sous l'impulsion d'une identité proprement « uruguayenne » naissante, alors que l'idée d'acquérir l'indépendance germe dans les esprits créoles. Juan Francisco Martínez, selon l'analyse qu'en fait Vidal, cherche à rappeler aux gens de Montevideo le profond sens de la patrie que commandent l'appartenance et la dévotion à la couronne espagnole (Mirza, 2009 : 186).

Alors que les guerres d'indépendance occupent les colons durant le XIX^e siècle, le théâtre devient un lieu de diffusion du discours indépendantiste. Il commence à aborder des

⁴⁹ « La plus grande loyauté et Buenos Aires vengé ». (Je traduis).

⁵⁰ « Dans le Montevideo colonial au moins deux sentiments vis à vis la patrie coexistaient. La *patrie* se référait à Montevideo comme territoire, comme lieu de naissance et ainsi comme expression du sentiment d'appartenance sociale et territoriale (...) Une autre idée de la patrie était associée à la nation espagnole et tentaient de diluer les différences entre ceux nés dans la péninsule ibérique et ceux nés en Amérique espagnole. Elle unifiait tout le monde dans une identité hispanique commune » (je traduis).

questions d'ordre social. Au *Rio de la Plata*, inspiré par le modèle du *sainete*⁵¹ espagnol, de courtes formes populaires apparaissent, comme le *sainete criollo*. Ces petites pièces en un acte, qui servent généralement d'interlude, illustrent les coutumes et la vie de tous les jours de manière comique. Cependant, elles pouvaient aussi proposer des visions satiriques, comme l'explique Adam Versenyi en parlant du *grotesco criollo* :

The grotesco criollo, in its presentation of the violent contradiction between the moral precepts of the social order and the profound crisis of personal identity that order caused, presents a dialectic critique of the existing system (Versenyi, 2009 : 92).

Au *Rio de la Plata*, la profonde division des classes dans les nations nouvellement constituées, donne naissance à un théâtre inspiré de la littérature *gauchesca*⁵². On va représenter sur scène les bouleversements de la vie rurale dans les sociétés en transformation. Cependant, ce courant *rioplatense* est marginal en Uruguay où il n'existait alors à peu près pas de compagnies uruguayennes capables de mettre en scène un auteur national ou étranger. Les salles de spectacle de Montevideo étaient inondées par une grande quantité de théâtre étranger, principalement d'Italie, d'Espagne et de France (Walter, 1969 : 75).

C'était le cas du Teatro Solís, inauguré en 1856 avec l'opéra de Verdi, *Ernani*, par la compagnie italienne de Vera Lorini. Cet édifice prestigieux et de grand luxe fut à l'origine une salle d'opéra ou de concert, mais accueillera rapidement les compagnies de théâtre étrangères dans la région. Pour faire connaître leur art, les artistes uruguayens s'exilaient en très grande partie à Buenos Aires, telle la troupe de théâtre Los Podestás. Cette compagnie, qui était à l'origine un cirque populaire, va être la première à mettre en scène l'auteur Florencio Sánchez. Celui-ci est considéré, autant par les Argentins que les Uruguayens, comme le père de la

⁵¹ Le *sainete* s'apparente à la farce en un acte.

⁵² L'œuvre typique du mouvement littéraire gauchesco est *Juan Moreira* d'Eduardo Gutiérrez, écrite entre 1878 et 1880 sous forme de feuilleton dans le journal *La Patria Argentina*. Elle raconte l'histoire d'un homme marginalisé et maltraité par les autorités qui finit par être fatalement poussé dans une vie de criminel. L'adaptation théâtrale par des cirques populaires (l'un argentin, l'autre uruguayen) fut un succès public, la foule pouvant aisément se reconnaître à travers la langue et les personnages (Versenyi, 2009 : 72).

dramaturgié *rioplatense*. Il fait sa marque au sein d'un mouvement du tournant du siècle, les *drama rural*, qui voit naître par ailleurs une génération d'auteurs dramatiques *rioplatense*. Ceux-ci veulent illustrer les problèmes sociaux et sont inspirés du naturalisme européen.

3.3.1 Florencio Sánchez : l'auteur national

Florencio Sánchez est né en 1875 à Montevideo. Il débute une carrière de journaliste où il fait circuler ses premiers textes dramatiques dans le milieu étroit des espaces alternatifs, associé au mouvement anarchiste de Montevideo, avant de partir travailler en Argentine. Là-bas, il sera reconnu comme auteur dramatique quand sa pièce *M'hijo el doctor*⁵³ triomphe à Buenos Aires en 1903. Sánchez, complètement ignoré par la critique montévidéenne lors de ses débuts sur la scène alternative, suscite de l'intérêt suite à son succès à Buenos Aires. Ainsi, la production créée là-bas, par la compagnie Los Podestás, est invitée à Montevideo. C'est donc à travers une production « étrangère » que Florencio Sánchez fait son entrée en Uruguay.

Comme l'explique Roger Mirza :

En Montevideo las obras del propio compatriota Florencio Sánchez fueron estrenadas por la compañía de los Podestá, que aunque uruguaya de origen estaba radicada en Buenos Aires, y cuando viajó a Montevideo en octubre de 1903 para estrenar *M'hijo el doctor*, traía una *producción* porteña, es decir todo un trabajo de interpretación y de creación de una puesta en escena realizada en Buenos Aires y destinada en primera instancia a ese público, como ocurrirá a lo largo de los años siguientes, en que incluso aparecerán varias compañías españolas representando obras de Sánchez antes de que aparezca una compañía uruguaya⁵⁴ (Pellettieri; Mirza, 1998 : 22).

Alors qu'il remporte un succès fulgurant à Buenos Aires : huit textes originaux produits entre

⁵³ « Mon fils le docteur » (je traduis).

⁵⁴ « À Montevideo les œuvres de Florencio Sánchez étaient produites par la compagnie de los Podestá qui, bien qu'uruguayenne d'origine, était basée à Buenos Aires. Ainsi, quand la compagnie voyage à Montevideo en octobre 1903 pour présenter *M'hijo el doctor*, elle amène un travail d'interprétation et une mise en scène réalisée à Buenos Aires, et destinée en premier lieu à ce public. Ce qui continuera de se produire au courant des années suivantes, alors que plusieurs compagnies espagnoles viennent présenter des œuvres de Sánchez avant qu'apparaisse une compagnie uruguayenne capable d'en faire autant » (je traduis).

1904 et 1906, seule une de ses nouvelles pièces est présentée à Montevideo pendant la même période. C'est à partir de 1908 que Gabriella Braselli note l'installation d'un système théâtral proprement montevidéen alors que les répertoires des compagnies qui s'y produisent enregistrent pour la première fois une prédominance d'oeuvres *rioplatenses* (Pellettieri; Mirza, 1998 : 82). Comme l'explique Roger Mirza, Sánchez marque un tournant d'un théâtre proprement national (Pellettieri; Mirza, 1998 : 24). L'année suivant la mort prématurée de Sánchez, en 1911, le gouvernement de Batlle y Ordoñez crée la première école de formation d'acteur en Uruguay.

L'exemplarité du cas Sánchez repose sur la multiplicité des plans sur lesquels repose son succès. Acclamé tant du public « populaire » que par la critique et l'élite culturelle, il connut ensuite une canonisation posthume tant en Argentine qu'en Uruguay. Comme l'explique Emilio Irigoyen, Sánchez fit passer le théâtre en Uruguay d'un discours purement rhétorique à la pratique d'une critique sérieuse :

Logrando la difícil integración de tres virtudes cardinales : *valor estético, mérito ideológico y éxito popular*. Fue él quien logró en Uruguay que, de una vez por todas, los pomposos discursos sobre el valor y la utilidad del teatro pasaran del ámbito de la retórica al de la práctica crítica (Pellettieri; Mirza, 1998 : 123)⁵⁵.

On proclame Sánchez comme porteur d'un discours modernisateur, ardent défenseur des valeurs du progrès, que le gouvernement Batlle y Ordoñez tentait de faire accepter dans la société uruguayenne en mutation profonde (Pellettieri; Mirza, 1998 : 111). Adam Versenyi fait une synthèse de l'apport innovateur de cet auteur profondément ancré dans la réalité de son époque :

Sanchez can be seen as the first of a new breed of Latin American playwrights that appears in the early twentieth century. Highly educated themselves, they do not withdraw into elite enclaves like their neoclassically influenced predecessors (...) these writers make common cause with a range of the population from which they themselves do not spring. Ideologically, Sanchez was profoundly influenced by anarchist thinkers (...) Theatrically, he was aware of the innovations of Ibsen,

⁵⁵ « Sánchez réussit l'intégration difficile de trois vertus cardinales : la valeur esthétique, le mérite idéologique et le succès populaire. En Uruguay, c'est lui qui fait enfin passer les discours pompeux sur la valeur et l'utilité du théâtre du terrain de la rhétorique à celui d'une pratique de la critique » (je traduis).

Zola (...) but attempted to wed their realistic and naturalist technique to his concern for an accurate portrayal of the Argentinian national character and the progress of the society as a whole (Versenyi, 2009 : 81).

Ainsi, les grands succès de Sánchez s'inspirent du naturalisme européen pour représenter une société bouleversée. C'est notamment le cas de sa pièce *Barranca Abajo*, que Max Daireaux a traduit sous le titre *Tout s'écroule* (Sánchez, 1939). Dans la préface à cet ouvrage, Enrique Diez-Canedo décrit la pièce comme le chef d'œuvre de Sánchez. Il présente la pièce :

Le vieux Zoïlo voit s'écrouler autour de lui tout ce qu'il aime et qui fut sa raison de vivre. Son existence qui s'épuise, sa propriété qui lui échappe, sa famille qui se défait, se laissant entraîner par la cupidité et la peur de la misère, ou tombant, dans le cas de sa fille préférée, victime de la misère et de la maladie : tout contribue à dresser devant lui la tentation de la mort. Il apparaît comme une fin de race, et non seulement comme la fin de son obscure lignée d'extraction paysanne, mais plus généralement de la figure même du gaucho qu'il symbolise et qui disparaît sous l'irrésistible poussée des nouvelles conditions d'existence (Sánchez, 1939 : 14).

La pièce fut présentée à Montevideo en 1905 par la compagnie de Los Podestás. Elle se déroule dans une *estancia*, une propriété rurale où l'on fait de l'élevage d'animaux. Elle se termine alors que le personnage de Zoïlo se prépare à se pendre, résigné devant les conditions de la vie rurale changeantes. Voici la réplique finale de la pièce :

Zoïlo- Une injustice! À qui le dis-tu? Le pauvre Zoïlo est bien payé pour le savoir! Allons, va... Il ne se passera rien... je te le promets... Tiens, prends mon couteau... et va chercher les brebis, le petit troupeau... (*Aniceto sort. Zoïlo le suit un instant des yeux, puis il va à la barrique, se verse un pot d'eau et boit avidement; puis il revient à l'auvent, prend le lasso qu'il y avait accroché et l'étire; il essaye sa flexibilité, puis il prépare le nœud coulant, en sifflotant tout bas; il se place ensuite sous la poutre de la girouette et essaye d'y assujettir le lasso, mais celui-ci s'enroule autour du nid d'horneros. Il force un moment, agacé, pour faire tomber le nid.*) La volonté de Dieu! On démolit plus facilement le nid d'un homme que le nid d'un oiseau! (Sánchez, 1939 : 117-118).

Susana Cazap fait une chronologie des textes de Sánchez produits à Montevideo pour montrer leur augmentation progressive dont le point culminant est atteint en 1975, pour célébrer le centenaire de sa naissance. La particularité de Sánchez, dans le contexte uruguayen, est la manière par laquelle son œuvre et sa personne seront liées pour le transformer en symbole de l'auteur national. Le récit romantique de sa mort (il décède de

tuberculose dans un hôpital de Milan alors qu'il est sans le sou) ne fait que confirmer ce que les nombreuses caricatures dépeignaient déjà, et qui se cristallisera à travers les commémorations et anniversaires qui lui seront dédiés. Comme l'explique Susana Cazap :

Cuando Sánchez muere, la actitud de canonización de su teatro que se había propiciado desde la crítica de su tiempo, se mezcló con una cierta leyenda sobre su vida y su personalidad, convirtiéndolo en un personaje casi mítico (...) un Sánchez bohemio, que producía sus obras en un arrebato de inspiración y que escribía en el reverso del papel de telégrafo, mal vestido, mal peinado, desgarbado⁵⁶ (Pellettieri; Mirza, 1998 : 137).

C'est dans une perspective historique du théâtre que Sánchez prend son importance. L'époque charnière dans laquelle il s'inscrit, les thèmes sociaux qu'il a abordés et la lecture symbolique de sa vie et de sa personne feront de Sánchez la figure toute désignée de l'auteur national. C'est dire que chaque époque se l'approprie au moyen d'une relecture constante de sa vie et de son œuvre. Ainsi, au début des années 1960, il devient synonyme d'excellence élitiste en prêtant son nom au concours annuel des *Premios Florencios* octroyé par l'association des critiques de l'Uruguay à des artistes en théâtre. En 2010, pour marquer le 100^e anniversaire de sa mort, le INAE organisait multiples activités, qui, comme l'explique Marianella Morena⁵⁷, visaient à :

(...) rescatar, reflexionar y resignificar Sánchez en las manifestaciones teatrales, el pensamiento vivo, y en la creación artística como parte de una identidad viva⁵⁸.

Cette année de commémoration reçut un slogan revendicateur, symbole d'une appropriation totale : *Sánchez es Uruguay*.⁵⁹

⁵⁶ « À la mort de Sánchez, son œuvre déjà canonisée par la critique de son temps, est contaminée par la légende de sa vie et de sa personne, le transformant en un personnage presque mythique : Un bohème, dégingandé, vêtu et peigné pauvrement, qui produisait furieusement dans des emportements inspirés, écrivant sur le revers de vieux télégraphes » (je traduis).

⁵⁷ Marianella Morena est la coordonatrice de l'événement, la citation provient de la brochure officielle.

⁵⁸ « (...) récupérer, réfléchir et actualiser Sánchez dans les manifestations théâtrales, la réflexion contemporaine et la création artistique comme cadre d'une identité vivante et forte » (je traduis).

⁵⁹ « Sánchez est l'Uruguay » (je traduis).

3.4 Le mouvement de théâtre indépendant

Pendant la première moitié du XIX^e siècle, le théâtre uruguayen est un art florissant. Il est accompagné par l'établissement de la première institution d'enseignement théâtral en 1912, ainsi que par le développement de compagnies, par exemple, El teatro del Pueblo basé à Montevideo. Cette troupe de Carlos Brussa présente des auteurs uruguayens, argentins ou espagnols en parcourant l'intérieur du pays. La société des acteurs (SUA) est créée en 1941, d'abord sous l'impulsion des acteurs travaillant dans les radios-théâtres, désireux de se doter d'un syndicat⁶⁰. Divers lieux de spectacle ou troupes théâtrales se développent rapidement pendant une période de prospérité où, en 1947, est créée la Comedia Nacional, suivant le modèle de la Comédie-Française. Celle-ci s'installe au Teatro Solís et constitue la première troupe à être financée de manière permanente par l'État. Son mandat est de porter à la scène des auteurs nationaux bien que ce mandat s'élargit rapidement à des œuvres du répertoire international.

La même année, toujours à Montevideo, est formé le théâtre indépendant, pratiquement en parallèle de la Comedia Nacional. Le théâtre indépendant est un regroupement de compagnies qui s'unissent pour affirmer un idéal commun fondé sur les principes de liberté, d'indépendance et de solidarité⁶¹. Sur une période d'environ deux décennies, la FUTI (Fédération des théâtres indépendants de l'Uruguay) comptait une quinzaine⁶² de compagnies possédant leurs propres lieux de création et de spectacles.

Cette période de développement et de prospérité va cependant être interrompue. En effet, à la suite du redressement des économies européennes, les politiques instaurées par le *Batllisme* ne peuvent se maintenir, et les conditions sociales se détériorent gravement à partir des années 1950. De ce fait, dans les années 1960, la crise sociale dans laquelle est plongé le pays contribue à transformer les artistes en militants. Mirza précise que ces artistes provenaient

⁶⁰ <http://suacasting.com/nuestra-historia/> (Consulté le 10 novembre 2012).

⁶¹ <http://futiweb.blogspot.com/2009/03/futi.html> (Consulté le 13 novembre 2012).

⁶² La liste des compagnies (Rela, 1969: 120).

souvent du théâtre indépendant :

En el sistema teatral de los años sesenta hemos señalado la aparición y el crecimiento de un teatro militante a partir de la toma de conciencia de la grave situación económica, social y política del país, sobre todo por parte de los grupos independientes cuyos postulados ya implicaban un fuerte compromiso social⁶³ (Mirza, 2007^a : 131).

Le théâtre indépendant se politise autant dans l'organisation de son fonctionnement que dans les œuvres que les compagnies membres choisissent de représenter. En 1963, la FUTI prenait une position militante de manière officielle en produisant un manifeste. En voici un extrait tiré de l'ouvrage de Walter Rela :

Los Teatros Independientes son organismos dinámicos que atienden y militan en el proceso de la situación del hombre en la comunidad misma, en tal sentido tratarán de crear en sus integrantes la conciencia de hombres de su país y de su tiempo, y el movimiento, como organismo, luchará por la libertad, la justicia y la cultura⁶⁴ (Rela, 1968 : 119).

3.4.1 Du théâtre militant à différents microsystemes de résistance

Suivant le critique et historien du théâtre Roger Mirza, durant la période historique allant de la postdictature au coup d'État de 1973, il est possible d'identifier différentes phases de l'activité théâtrale, passant du militantisme à la résistance. Mirza précise que la première étape de militantisme ne se limitait pas à la présentation de spectacles dénonciateurs et orientés idéologiquement. Il s'agissait d'étendre à d'autres formes de communication ou de militantisme comme une implication dans des groupes étudiants, syndicaux et autres (Mirza, 2007^a : 132). À titre d'exemple, les auteurs Mario Benedetti⁶⁵ et Mauricio Rosencof⁶⁶ avaient

⁶³ « Dans le système théâtral des années 1960, nous avons signalé l'apparition et le développement d'un théâtre militant à partir de la prise de conscience de la grave situation économique, sociale et politique du pays, surtout en provenance des groupes indépendants dont le postulat impliquait déjà un important engagement social » (je traduis).

⁶⁴ « Les théâtres indépendants sont des organismes dynamiques qui servent et militent pour la place de l'homme dans sa communauté. Ils essaient de créer chez leurs membres la conscience d'être homme de son pays et de son temps. Le mouvement, comme organisme, luttera pour la liberté, la justice et la culture » (je traduis).

⁶⁵ Mario Benedetti (1920-2009) est un auteur et journaliste. Il a publié des romans, de la poésie et du

rejoint les rangs de la guérilla urbaine Tupamaros, ce qui forcera le premier à s'exiler tandis que le deuxième passera plusieurs années en prison. En effet, suivant le coup d'État de 1973 et l'instauration de la dictature, le théâtre subit la censure et la répression. Des artistes sont emprisonnés, d'autres sont forcés à fuir le pays.

Ainsi, à partir du début des années 1970, le théâtre militant passe vers ce que Mirza présente comme un microsystème de résistance qui se développe pendant la période de la dictature. Les traits principaux de celui-ci se trouvent dans l'exploration des modes de communication indirect et ambigu, et le type de rapports nouveaux avec le public. Le théâtre se propose comme forme d'espace communautaire, de lieu de rencontres, dans une période où de nombreux interdits règnent sur la vie sociale (Mirza, 2007^a : 135). Mirza souligne la diminution d'activités théâtrales avec de grandes distributions ou des images de groupes en scène. Il s'agit d'une approche réaliste, généralement plus intimiste avec un personnage pouvant faire office du « porte-parole » de l'auteur de manière indirecte. On explore différents registres tels la parodie, la satire et l'absurde (Mirza, 2007^a : 136).

La période de la dictature coïncide avec différentes phases dans l'histoire du théâtre indépendant de Montevideo. La première en fut une de répression et de grandes difficultés de subsistance. Cependant, la deuxième phase, alors que se faisait sentir la fin de la dictature militaire, est celle d'une augmentation de la production et d'une croissance du public avide d'un discours alternatif, comme explique Mirza :

El teatro se convirtió, así, en un espacio de resistencia frente al discurso ideológico dominante, donde un sector cada vez más importante de la sociedad podía exteriorizar de algún modo su protesta frente al terrorismo de estado, en un proceso que se acentuaba lentamente y en forma paralela al progresivo e incierto retorno a la democracia. De allí la gran afluencia a las salas a partir de 1979 y 1980⁶⁷ (Mirza, 2007^a : 193).

théâtre. Il est considéré parmi les écrivains les plus importants de l'Amérique latine.

⁶⁶ Mauricio Rosencof (1933-) est auteur dramatique, poète et journaliste. Il est présenté comme une figure innovatrice importante de la dramaturgie uruguayenne au 20^{ème} siècle. Arrêté et torturé à partir de 1972, il va demeurer en prison jusqu'en 1985 (Cortés et Barrea-Marlys : 2003, 459-460).

⁶⁷ « Le théâtre se convertit ainsi en un espace de résistance devant le discours idéologique dominant, où une population croissante de la société pouvait extérioriser, d'une certaine manière, sa protestation au terrorisme d'État. Ce processus s'accroît lentement en parallèle au retour incertain et progressif à la démocratie, d'où la grande affluence dans les salles de spectacles à partir de 1979 et 1980 » (je traduis).

Au tournant des années 1980, alors que le régime militaire s'essouffle, le milieu du théâtre indépendant voit sa situation s'améliorer. Les activités de certaines compagnies établies sont en croissance, tandis que de nouvelles compagnies se forment. Dès 1981, réapparaissent diverses organisations comme la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), la Asociación de Críticos Teatrales, ainsi que les Premios Florencio.

Le théâtre El Galpón est l'une des compagnies fondatrices du mouvement du théâtre indépendant encore actives aujourd'hui. Présente dès la création du mouvement indépendant en 1947, elle est devenue aujourd'hui l'une des institutions théâtrales centrales dans le paysage culturel de Montevideo. Son parcours singulier est bien ancré dans les différentes phases du théâtre indépendant. De plus, à cause de son retour spectaculaire d'exil, suivant la fin de la dictature, et du rôle actif de la compagnie dans le développement du public, El Galpón est associé au rétablissement du milieu théâtral dans la nouvelle réalité du pays après 1985.

3.4.2 El Galpón : l'institutionnalisation du théâtre indépendant

Parmi les troupes de théâtre qui ont instauré le mouvement du théâtre indépendant, plusieurs existent encore aujourd'hui. De différentes manières, elles ont su traverser le temps au gré des changements politiques et sociaux. C'est notamment le cas de la compagnie El Galpón qui, à partir de leur site internet officiel, situe leur origine dans le mouvement de création du théâtre indépendant⁶⁸. La compagnie propose que l'organisation du théâtre indépendant répondait à l'intérêt d'un public montevidéen pour des arts de la scène de qualité et aux besoins des artistes de créer de manière indépendante, devenant producteurs de leurs œuvres. El Galpón, dans la traduction vers le français, fait référence à un hangar. Le nom est inspiré du lieu où la compagnie a élu son premier domicile. La compagnie fut créée lorsque la troupe du metteur

⁶⁸ http://www.teatroelgalpon.org.uy/categoria_6_1.html Consulté le 12 novembre 2012.

en scène Atahualpa del Cioppo⁶⁹ décide de s'unir à la compagnie Teatro del pueblo, en 1949. La compagnie demeurera à la même adresse jusqu'en 1976. En plus de sa première petite salle de spectacle, il transforma un ancien cinéma en salle plus importante. La compagnie propose des tarifs mensuels pour avoir accès à toutes leurs activités. Ainsi, il faut comprendre que l'État uruguayen ne subventionnait pas l'activité du théâtre indépendant et les artistes devaient avoir un second métier.

Avec deux lieux de spectacle, la compagnie est très active, présentant des œuvres du répertoire international, principalement européen, de même que des créations uruguayennes. Malgré la grave détérioration du climat social, El Galpón n'en continue pas moins de produire des œuvres de plus en plus militantes. Finalement, en 1976, la compagnie devient une institution illégale, tout leurs biens sont confisqués et on interdit aux quelques 30 artistes de la troupe et à leur soixantaine de collaborateurs de faire du théâtre. Un grand nombre d'artistes de la compagnie font le choix de s'exiler là où ils pourront continuer leur activité théâtrale. Le Mexique était ouvert à les recevoir et leur offrir des contrats pour présenter des œuvres dans différents lieux culturels. Depuis le Mexique, El Galpón fera des tournées internationales les amenant dans une vingtaine de pays des Amériques et de l'Europe. Leur retour, entre 1983 et 1984, avec d'autres artistes ou compagnons exilés, est célébré en grandes pompes. Ils commencent par présenter la pièce à caractère hautement politique créée en exil, *Artigas, general del pueblo*⁷⁰, dans la mise en scène d'Atahualpa del Cioppo.

En 1985, le gouvernement élu démocratiquement rend à la compagnie El Galpón leur ancien lieu de représentation et les biens dont une bonne partie cependant aura été confisquée. Reprenant les activités, El Galpón instaure un système d'abonnement qui atteint les 10 000 membres en 1988. En 1997, El Galpón s'associe à une autre institution importante, le Teatro Circular, pour instaurer le système de membres Socioespectacular⁷¹. Pour un coût mensuel

⁶⁹ Atahualpa del Cioppo (1904-1996) fut un metteur en scène uruguayen.

⁷⁰ « Artigas, général du peuple » (je traduis).

⁷¹ www.socioespectacular.com.uy (Consulté le 4 décembre 2012).

modique, le membre a accès à un important nombre de produits culturels de la ville de Montevideo.

Au début du 21^e siècle, El Galpón comprenait une quarantaine d'acteurs, ainsi que de nombreux employés occupés à soutenir et faire fonctionner leurs infrastructures situées au centre-ville de Montevideo. Leurs activités comprennent des créations, des diffusions et de nombreuses activités parallèles. El Galpón est une véritable institution ayant participé de manière très active à l'installation d'une tradition de théâtre indépendant dans la ville de Montevideo par ses activités artistiques ainsi que ses formes d'organisation et de survivance.

3.4.3 Retour à la démocratie

À partir de 1984, l'Uruguay entreprend une période de transition vers la démocratie par le déclenchement d'élection. Selon Roger Mirza, le théâtre indépendant se transforme à nouveau pour s'adapter à la nouvelle réalité sociale fortement marquée par la désillusion de la post-dictature. Mirza explique que les œuvres créées abordaient de manière directe l'horreur et la violence de la dictature. Il dit :

« Se trata de un teatro de elaboración y de desilusión, con obras que ya se permiten nombrar directamente los excesos del terrorismo de estado como la violencia, la prisión, la tortura y la muerte, así como el exilio y el desexilio, los encuentros y desencuentros, la pérdida de las ilusiones, el desencanto y la desesperanza⁷² » (Mirza, 2007^a : 277).

En même temps, la fin de la dictature militaire en Uruguay crée une atmosphère de grande liberté culturelle où émergent de nouveaux sous-systèmes dans le théâtre indépendant de Montevideo. De nombreux artistes cherchent de nouvelles manières de créer et le théâtre dans son ensemble doit adapter ses moyens de production et son langage à la nouvelle réalité. Dans son ouvrage, *Situación del Teatro Uruguayo Contemporáneo* (1996), Roger Mirza

⁷² « Il s'agit d'un théâtre d'élaboration et de désillusion, avec des œuvres qui permettaient de nommer directement les excès du terrorisme d'État : La violence, la prison, la torture et la mort, ainsi que l'exil et le retour d'exil, les rencontres et les désaccords, la perte des illusions, le désenchantement et le désespoir » (je traduis).

suggère plusieurs facteurs ayant participé de l'émergence de ces sous-systèmes :

« Varios factores incidirán en el surgimiento de nuevos subsistemas teatrales en los últimos años. Por un lado la presencia de nuevos intertextos y modelos teatrales (...) la influencia de otras formas espectaculares. Por otro lado, inciden las huellas que han dejado en el imaginario social colectivo las rupturas provocadas por la dictadura en el orden institucional y en el imaginario social, con la pérdida de numerosos mitos nacionales (...) pérdidas que se agregan a múltiples desilusiones políticas y que se manifiestan de alguna manera en la producción simbólica de esa misma sociedad.⁷³ » (Mirza, 1996 : 38)

Mirza indique que la caractéristique principale du théâtre indépendant depuis le retour à la démocratie en Uruguay, est l'émergence d'une hétérogénéité théâtrale, reflet d'un éclatement de l'imaginaire social. Cet éclatement des formes est porté en grande partie par ce que Mirza appelle le « nouveau théâtre » (Mirza, 1996 : 39) dont les trois caractéristiques principales sont la hiérarchisation du corps qui met le travail du corps au premier plan, l'exploration de lieux non-conventionnels, et l'incorporation d'éléments carnavalesques au spectacle théâtral. Dans les faits, une importante diminution du public durant les années 1990 a produit une sorte de crise dans le milieu non subventionné du théâtre indépendant. Tel que mentionné, les compagnies établies que sont El Galpón et le Teatro Circular trouvent une solution dans la création d'une carte de membre Socio Espectacular. Moyennant un peu moins de dix dollars par mois, l'abonné accède à la programmation complète de ces théâtres, ainsi que plusieurs autres lieux culturels. Roger Mirza précise comment le système Socio Espectacular permet de renouveler le public :

El sistema del Socio Espectacular renovó el público y permitió el acceso a los jóvenes y a los estudiantes para quienes se creó una categoría especial. Por otro lado la misma corriente del público obligó a una renovación más ágil de las carteleras⁷⁴ (Mirza, n/d : 75).

⁷³ « Plusieurs facteurs ont incité l'émergence de nouveaux sous-systèmes théâtraux dans les dernières années. D'un côté, la présence de nouveaux modèles et l'influence de l'interdisciplinarité. D'un autre côté, les ruptures provoquées par la dictature dans l'ordre institutionnel ont laissé plusieurs traces dans l'imaginaire collectif; notamment la perte de plusieurs mythes nationaux. Des pertes qui s'ajoutent à plusieurs désillusions politiques manifestées en quelque sorte dans la production symbolique de cette même société » (je traduis).

⁷⁴ « Le système Socio Espectacular a renouvelé le public et a permis l'accès aux jeunes et aux étudiants pour qui il s'est créé une catégorie spéciale. D'un autre côté, l'affluence de ce public a obligé un renouvellement des programmations des théâtres » (je traduis).

3.4.4 L'auteur/metteur en scène depuis les années 1990

Une nouvelle génération d'artistes commencent à créer en se dissociant des institutions établies. Ils vont notamment explorer la représentation dans des lieux non-conventionnels. De cette génération, Mirza dégage un modèle qu'il nomme celui de l'auteur/metteur en scène du « théâtre de la dissolution » (Mirza, 2007^c : 17). Mirza précise :

« En el teatro uruguayo pueden señalarse algunos de estos rasgos en los textos y espectáculos de una generación emergente de dramaturgos y directores que irrumpe con fuerza en la última década, desde los años noventa, para prolongarse hasta el presente. Una generación que rechaza el realismo, la intriga, la psicología de los personajes y el predominio de lo discursivo, en busca del impacto inmediato, el predominio de las sensaciones y una conexión con lo arcaico, lo imaginario, lo inconsciente⁷⁵ » (Mirza, 2007^c : 17).

Ces artistes remettent en question plusieurs mythes de l'imaginaire social uruguayen, tels le noyau familial patriarcal ou certaines figures historiques emblématiques. Parmi ces artistes, on peut mentionner Mariana Percovich, née en 1963. Auteure et metteur en scène, Percovich fut également directrice de la EMAD, professeure de littérature, et occupa le poste de coordinatrice de l'INAE pendant le 1^{er} mandat du Frente Amplio. Entre 1996 et 2003, elle présente plusieurs spectacles dans divers lieux non-conventionnels de Montevideo, allant d'une synagogue aux différents étages d'un bar populaire, dans la création d'une œuvre itinérante (Mirza, 2007^c : 18). Dans sa pièce, *Extraviada, tragedia montevideña*, Percovich s'attaque à certains mythes nationaux en reprenant la véritable histoire d'un parricide survenu aux environs de 1935 à Montevideo. Comme explique Roger Mirza :

El espectáculo revelaba algunas formas de violencia doméstica y los dolorosos caminos que llevan a una hija al parricidio, con la complicidad materna, ante los abusos filicidas del padre, y posteriormente al extravío y la locura. La obra subrayaba los excesos de la autoridad paterna, legitimada social, religiosa y políticamente, como centro organizador de la vida familiar. Pero también cuestionaba la concepción ortopédica de la educación y el modelo idealizado de

⁷⁵ « On peut signaler, dans le théâtre uruguayen, quelques caractéristiques des textes et spectacles d'une génération émergente d'auteurs/metteurs en scène qui prennent une place importante dans la dernière décennie, depuis les années 1990, jusqu'au présent. Une génération qui rejette le réalisme, l'intrigue, la psychologie des personnages et la dominance du discursif, en quête de l'impact immédiat, une dominance des sensations et une connexion avec l'archaïque, l'imaginaire, l'inconscient » (je traduis).

la maestra como abnegada guardiana y transmisora de valores consagrados comunitariamente⁷⁶ (Mirza, 2007^c : 19).

Extraviada, tragédie montevidéenne se déroule entre différentes époques, tandis que le personnage de la fille, Iris, se trouve dans l'hôpital psychiatrique où elle revoit certaines scènes très dures de sa vie et du climat familial malsain. Les personnages passent d'un registre à un autre de narration. La scène 5 du premier acte commence par un accrochage entre le père et la mère d'Iris :

Lumen- *En train de dessiner, en chemise courte et nu de la taille jusqu'en bas, à Raimunda.* Tu ne veux pas poser pour moi?

Raimunda- *Habille-toi, Lumen, s'il te plaît, les voisins vont te voir.*

Lumen- *C'est Léda et le Cygne...* Tu n'aimes pas cette position? Même si c'est difficile, je le reconnais. *Il explose.* Si ça gêne quelqu'un de me voir, il n'a qu'à ne pas me regarder. Je suis maître dans ma maison, je fais ce qui me plaît. Toi, ferme ce col, qu'est-ce que ça veut dire? La vue sur ton cou m'appartient. *Avec ironie.* Tu sais bien, Raimunda, du moment qu'on ne me prend pas à rebrousse-poil, je suis comme le velours. *Sibyllin.* Tu as lu le roman d'Edgar Poe, que j'ai laissé sur le lit? C'est ma vengeance! Et pour qu'une vengeance soit de toute beauté, elle doit être impunie et ignorée de tous.

Raimunda- *À la maison, en tant que chef de famille, en tant qu'époux, en tant que père, c'était le même : Moi. Maman était pour moi, les enfants étaient pour moi, les objets pour moi. Là où il était, était le centre du foyer, et ce que lui faisait était nécessairement le centre d'intérêt de tous. Excepté les personnes et les choses inanimées, la moindre résistance rencontrée sur son chemin le prenait à rebrousse-poil, et alors le velours se couvrait d'épines et il fallait se soumettre ou mourir.*

Pause, dramatique et théâtrale. J'ai bien tenté de me laisser frapper sans résister, mais ça n'a rien donné... parce que Lumen ne voulait pas seulement m'affaiblir avec des coups. Lumen... voulait faire de moi une esclave blanche pour son usage à lui, et il avait fini par mettre toute son énergie dans ce projet dément (dr. Thanas, 2005 : 264).

Percovich désarticule la psychologie du personnage pour interroger la représentation. En

⁷⁶ « Le spectacle révélait certaines formes de violence domestique et les chemins douloureux qui amènent une fille au parricide, avec la complicité maternelle, devant les abus filicides du père. Puis, qui l'amènent au sentiment de perte et de folie. L'oeuvre souligne les excès de l'autorité paternelle, sa légitimité sociale, religieuse et politique, comme centre organisateur de la vie familiale. Mais elle questionne aussi la conception orthopédique de l'éducation, ainsi que le modèle idéalisé de la maîtresse comme gardienne désintéressée et son rôle de transmission de valeurs consacrées dans la communauté » (je traduis).

effet, en plus de certains thèmes sociaux communs, les auteurs/metteurs en scène du théâtre de la dissolution s'emploient à remettre en question les moyens de représentation. Le théâtre ne réfléchit pas seulement à la société, il cherche à réfléchir le théâtre.

On peut trouver une influence de théâtre de la dissolution chez ce que Osvaldo Pellettieri nomme le «théâtre de la désintégration»⁷⁷, depuis les années 1990. D'abord concentré à Buenos Aires, le théâtre de la désintégration est porté par des auteurs/metteurs en scène et est rattaché à une série de thèmes de prédilection : la désintégration du noyau familial traditionnel, la société comme lieu commun, un humour profondément sarcastique, ironique et cru (Mirza, 2007^c : 18). Dans les faits, le théâtre montevidéen est étroitement lié à l'histoire du théâtre à Buenos Aires. Tandis qu'on a longtemps parlé d'un théâtre *rioplatense*, qui s'est développé dans les deux capitales, aujourd'hui les artistes continuent de circuler régulièrement.

3.3.5 Panorama de la scène théâtrale lors de l'enquête de terrain en 2010

L'activité théâtrale à Montevideo peut être répartie en quatre catégories distinctes : D'abord, la Comédie-nationale, suivant le modèle français, qui continue d'être la seule institution dépendant entièrement de l'État. La Comédie-Nationale fait des auditions pour recruter dans sa troupe environ tous les dix ans et les acteurs sont membres de manière permanente. La Comédie-Nationale se produit dans le prestigieux Teatro Solís où elle présente des œuvres d'auteurs nationaux et du répertoire international. Lors du séjour à Montevideo en 2010, elle présentait *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès dans une mise en scène de Gerardo Begérez.

Le théâtre dit *commercial* correspond principalement à des compagnies de production qui cherchent à attirer de larges foules par des propositions de divertissement et d'humour.

⁷⁷ <http://www.raco.cat/index.php/assagiteatre/article/viewFile/146268/249880> (Consulté le 13 novembre 2012).

La Murga est une forme théâtrale et musicale de la culture populaire et se produit une fois par année pendant les festivités du carnaval, tout au long du mois de février. Différents groupes présentent leurs spectacles dans plusieurs quartiers de la ville de Montevideo, sur des scènes communément appelées *tablados*. Les groupes participent ensuite à une compétition. Enfin, le théâtre indépendant, au moment de notre enquête, fait référence au regroupement de compagnies membres de la FUTl, mais également à l'ensemble des activités théâtrales à visée professionnelle et indépendante, dont les artisans ont généralement été formés dans une des écoles d'art de la scène de Montevideo.

Pendant l'enquête, il a été possible d'assister à plusieurs spectacles présentés dans la capitale. Compte tenu de l'objet de la recherche, nous avons préféré des spectacles écrit et mis en scène par des artistes de la génération émergente. Ces spectacles de création, recevant généralement le soutien de certains programmes de subvention du MEC, étaient présentés dans des salles de spectacles de différents théâtres, ou encore d'autres lieux tels des salles dans des musées. Avec la carte socioespectacular qu'il est possible de se procurer à un coût mensuel d'environ 9 \$ canadiens, le coût d'entrée des spectacles est minime (5 \$ canadiens environ), même gratuit dans plusieurs cas. Remarquons que le coût de la vie à Montevideo est sensiblement le même qu'à Montréal, ce qui n'est pas sans conséquence sur les artistes indépendants qui dépendent généralement des revenus du guichet.

Afin de connaître les spectacles à l'affiche, il est possible de consulter le journal Socioespectacular disponible dans divers lieux publics ou encore de le consulter en ligne⁷⁸. Plusieurs sites web diffusent les nombreuses activités dans cette ville qui a l'avantage d'être à la fois la capitale, le centre culturel et le cœur économique du pays.

Les spectacles sont généralement présentés sur une période de quelques mois, d'une à quelques fois par semaines. Par exemple, le lundi 14 juin à 21 h, il a été possible d'assister à la représentation de *Fuga de ángeles*⁷⁹, qui était présentée tous les lundis des mois de mai et juin 2010. Écrite par Santiago Sanguinetti en 2006, la pièce est mise en scène par l'auteur et

⁷⁸ <http://www.socioespectacular.com.uy/>

⁷⁹ « La fugue des anges » (je traduis).

Luciana Lagisquet en 2009, puis reprise en 2010. À ce moment, elle était présentée dans une des salles secondaires du théâtre El Galpón, la Sala Cero, avec le soutien d'une bourse de A Escena permettant de défrayer les coûts de la location.

Fuga de ángeles raconte plusieurs histoires parallèles, se déroulant un certain 2 de novembre, journée des morts, alors que les anges abandonnent leur travail et laisse le monde sans protection. En leur absence, la vie de dix personnages prend des tournures néfastes. Dès le début et tout au long de la pièce, les personnages s'annoncent et répètent « je ne suis pas un ange ». Voici un extrait de la première scène alors que le coryphée et le cœur d'âmes prennent la parole pour la première fois :

Corifeo—Yo no soy un ángel.

Coro de almas (Todos menos Abandonado 1 o Eco y Esposa.) —Y esto no es un coro.

Corifeo —El dos de noviembre miren por sus ventanas. Verán ángeles. Bandadas de ángeles huyendo hacia el oriente. Se van de fiesta. Se divierten. Abandonando a sus protegidos. Abandonándolos. Es su día de ocio. Su día libre. Su día. Escuchen esta elegía por un mundo huérfano. Y lloren conmigo⁸⁰.

En plus de jouer différents personnages, les acteurs forment un « chœur d'âmes » qui assiste, tout en participant, à cette fin du monde annoncée. En effet, puisque personne n'est « un ange », il y a peu à espérer pour l'avenir. Tel qu'exprimé en introduction au sujet du qualificatif de génération « de la provocation », un esprit de provocation se dégage de la pièce. Vraisemblablement située dans un milieu urbain, la pièce baigne dans un humour noir et une poésie, tout en reposant sur certains mécanismes du théâtre grec antique. Elle propose différentes formes de violence, des scènes de sexualité explicite et même du cannibalisme. Les personnages sont à la fois pervers, anormaux, toxiques pour les autres et pour eux-mêmes, seuls et désespérés. Cependant, malgré la prémisse de l'absence des anges, les personnages ne nous donnent pas l'impression d'être différents les autres jours. Il n'y a pas

⁸⁰ « Coryphée- Je ne suis pas un ange. Choeur des âmes (Tous sauf l'Abandonné 1 ou Eco et l'Épouse)- Et ceci n'est pas un chœur. Coryphée- Le deux de novembre regardez par vos fenêtres. Vous verrez des anges. Des bandes d'anges fuyant vers l'orient. Ils vont faire la fête. Se divertir. Ils abandonnent leurs protégés. Ils les abandonnent. C'est leur jour de loisir. Leur jour de congé. Leur jour. Écoutez cette élégie pour un monde orphelin. Et pleurez avec moi » (je traduis).

(<http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/fuga-de-angeles-nam-traversat-211-6am/>).

de leçon apparente à être tirée et aucune rédemption possible non plus. Comme l'exprime l'auteur dans la présentation de la pièce, à partir du portail web Dramaturgia uruguaya⁸¹, il s'agit essentiellement de raconter une histoire :

Todas las cartas están jugadas al momento de comenzar la acción. Este dos de noviembre será el día en que todo cambie. En que los padecimientos tendrán fin, en el amor, en la vida y en la muerte. Porque, en definitiva, de eso hablan todas las historias⁸².

La production de *Fuga de Ángeles* est assez représentative de l'activité théâtrale de cette génération explicitée au quatrième chapitre du mémoire. Co-mise en scène avec peu de moyens, elle présente une importante distribution (10 comédiens) et repose notamment sur certaines idées de collaboration entre artisans.

3.4.5 « État des âmes »

Depuis le retour à la démocratie, en 1985, une longue période de transition s'effectue dans le théâtre indépendant où l'histoire du passé récent en Uruguay demeure une question importante pour les artistes. Ainsi, en 2001, Álvaro Ahunchain⁸³ présente *État des âmes*. La pièce aborde les horreurs de la période de la dictature, mais encore plus, elle est une réflexion critique des conséquences de l'impunité dans l'Uruguay actuel où de nombreux cas de disparitions demeurent irrésolus et que surgit la triste réalité des enfants nés en prison, de parents aujourd'hui « disparus », pour être redonnés à des familles de militaires. *État des âmes* raconte l'histoire d'Andréa et de Laura, de jeunes étudiantes séquestrées pendant la dictature, alors que Laura est enceinte. Au fur et à mesure que nous est racontée leur histoire, nous découvrons qu'elles sont devenues des fantômes, incapables d'aller reposer en paix. La pièce se termine tandis que le fils de Laura apprend sa véritable identité. Impuissant, il cherche un moyen d'avancer vers l'avenir avec le fardeau de son héritage. Voici l'extrait final

⁸¹ <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy>

⁸² « Toutes les cartes sont jouées au moment où commence l'action. Ce deux de novembre sera le jour où tout changera. Où les souffrances prendront fin, en amour, dans la vie, et dans la mort. Parce que, en définitive, c'est de cela dont parlent toutes les histoires » (je traduis).

⁸³ Né en 1962, Álvaro Ahunchain est un auteur et metteur en scène.

tandis que le jeune homme, le fils de Laura, discute avec l'homme qui lui apprend la nouvelle :

Homm - (...) Tes parents biologiques s'appelaient Pablo Gaínza et Laura Ibáñez. Elle t'a mis au monde à l'Hôpital Militaire, le 24 mars 1977. Elle et son amie Andrea Veira ont disparu cette même année, et ton père en 1978.

Jeune homme- Ils pourraient être vivants? (*Pour toute réponse, l'Homme lui donne une tape sur l'épaule.*) Alors... leurs restes... On peut se renseigner pour savoir où ils sont?

Homme- (*Paternel, il lui caresse la tête.*) : C'est très difficile. Je ne pense pas qu'on le sache un jour. (*Le jeune homme baisse la tête. Le dossier ouvert tremble entre ses mains. L'homme le prend affectueusement dans ses bras.*)

Tiens bon, mon petit.

Jeune homme- Et moi, maintenant, comment je fais?

Homme- Comment tu fais quoi?

Jeune homme- Pourquoi est-ce qu'ils m'ont fait ça?

Homme- Nous, ce que nous voulons c'est que...

Jeune homme- Comment je fais? Qui je dois être?

Homme- Tu es...

Jeune homme- Où sont leurs restes?

Homme- Nous...

Jeune homme- Pourquoi moi? (*Un temps.*) Pourquoi à moi? (*Un temps.*) Et maintenant, quoi? (*Un temps.*) Qu'est-ce que je dois faire (*Un temps.*) Qu'est-ce que je peux faire? (*Un temps.*) Pourquoi est-ce qu'ils m'ont fait ça? À moi? Pourquoi à moi? (*Un temps.*) Qui je dois être? (*Un temps.*) Pourquoi il s'est passé tout ce qui s'est passé? (*Un temps.*) Personne n'a pensé à moi? Personne? Ils étaient tous occupés par leurs trucs et personne n'a pensé à moi? (*Un temps.*) Et maintenant qu'est-ce que je suis censé devoir faire? (*Un temps.*) Fouiller la terre?

Homme- Maintenant... tu dois regarder devant.

Jeune homme- Et devant, c'est où? » (Thanas, 2005 : 46-47).

Álvaro Ahunchain termine sa pièce avec une lueur d'espoir et un appel à la solidarité. Au moment où le jeune homme reçoit le dossier contenant sa véritable identité (quelques répliques avant l'extrait de texte ci-dessus) les fantômes disparaissent. Ceci laisse supposer qu'elles ont compris qu'elles étaient mortes et peuvent maintenant reposer en paix. Le dernier segment de dialogue semble un appel à la solidarité et à la justice. En premier lieu, le personnage de l'homme parle entre le « nous » et le « tu », permettant d'associer la situation personnelle du jeune homme et de la société entière. Enfin, la dernière réplique du jeune homme, « Et devant, c'est où? » ramène le débat entourant la loi d'impunité en vigueur depuis

1985. S'agit-il de continuer avec cette politique d'oubli et de négation, ou faut-il un retour vers l'arrière pour « fouiller la terre », d'enquêter le passé pour permettre que justice soit rendue? L'idéaltype de l'auteur dramatique présenté au chapitre suivant de ce mémoire appartient à la génération du personnage du jeune homme dans la pièce *État des âmes* d'Álvaro Ahunchain. Cette génération s'intègre avec force dans le milieu du théâtre indépendant, en même temps que la venue au pouvoir du Frente Amplio, en 2005.

CHAPITRE 4

IDÉALTYPE D'UNE GÉNÉRATION D'AUTEURS DRAMATIQUES URUGUAYENS ENTRE 2005 ET 2010

4.1 Devenir auteur dramatique

Ce chapitre présente l'idéaltype de la génération d'auteur dramatique uruguayenne dit « de la provocation ». Entre 2005 et 2010, cette génération est également celle qui appartient à la relève dans le théâtre indépendant de Montevideo.

Tout au long de ces pages, le lecteur rencontrera de nombreuses citations rappelant l'expérience des entretiens et permettant d'appuyer les propos avancés, ainsi que différents portraits d'artistes, marqués comme des passages en contrepoint. En effet, chaque participant à notre enquête fait l'objet d'un portrait au titre suggestif dont la fonction est de rendre compte d'une dimension particulière de l'auteur dramatique dans une perspective singulière. L'idéaltype est un objet construit. Il vise à rendre intelligible une réalité dans un contexte socio-historique donné.

Est considéré un auteur dramatique celui qui signe des textes dramatiques qui pourront par la suite être portés à la scène. Michel Corvin dans son ouvrage, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, affirme que « l'auteur dramatique vit ou subit un parcours qui le conduit de l'écriture de son texte à la création de son œuvre » (Corvin, 2003 : 141). Dans l'ouvrage de Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, David Lescot présente le point de vue de l'auteur comme celui dont le parcours est, dans une certaine mesure, isolé de tous

les autres. Suivant un travail généralement solitaire, il confie sa pièce à une équipe d'artistes en prévision de la création de l'œuvre et de sa représentation, où l'auteur va « *être au milieu des autres, mais un peu différent des autres* » (Biet; Triaud, 2006 : 24). Lescot précise :

Parce que je suis le seul à qui quelque chose va revenir. C'est ça l'auteur. C'est celui à qui ça revient le soir de la première. Les spectateurs ça leur parvient (ou ça ne leur parvient pas). L'auteur ça lui revient. Ou ça ne lui revient pas (Biet; Triaud, 2006 : 24).

Ainsi, l'identité d'auteur dramatique apparaît indissociable de l'acte d'écrire et du phénomène de la représentation, à partir duquel surgiront des formes de désignations.

Dans le même ordre d'idée, *devenir* auteur dramatique est une expérience à la fois singulière et soumise à plusieurs régimes de valeurs. Nathalie Heinich propose notamment la question de la vocation et de la profession : s'agit-il, par exemple, de devenir ce que l'on est, se révéler tel que l'on doit être, ou devenir « ce que l'on n'est pas », par un apprentissage, un travail? (Heinich, 2005 : 63).

Ce chapitre est construit en thèmes inspirés par la théorie des trois seuils de l'identité d'écrivain, par Nathalie Heinich : l'autoperception, la représentation et la désignation (Heinich, 2005 : 68-70). Ces thèmes déterminent l'ordre par lequel est présenté l'idéaltype.

Le premier thème, l'autoperception, est surtout explicité à travers l'acte d'écrire et le contexte dans lequel il s'accomplit. Le deuxième thème, celui de la représentation, aborde les liens avec les pairs, l'identification ou le rejet de certains modèles traditionnels ou contemporains. Enfin, le thème de la désignation développe la question de la reconnaissance comme facteur déterminant de la construction de l'identité d'auteur dramatique.

Ainsi, l'identité d'auteur dramatique se trouvera située dans la tension entre deux axes, opposant un régime de singularité et un régime de communauté, puis des systèmes de valeurs correspondant à la vocation et la profession. En effet, l'identité d'auteur dramatique est irréductible aux régimes de singularité ou de communauté, l'un ne pouvant se passer de l'autre. De plus, une identité « réussie » repose sur une désignation tant à l'intérieur du régime

vocationnel que professionnel. Cette double désignation élève à un haut niveau de légitimation l'identité d'auteur dramatique à l'intérieur du milieu du théâtre indépendant de Montevideo.

Au cours des chapitres précédents de ce mémoire de recherche, il a été question de l'inscription de la vocation dans la tradition du théâtre en Uruguay. De plus, il a été démontré que certains changements de politiques culturelles, depuis l'élection du Frente Amplio, favorisent un modèle professionnel où la pratique de l'écriture dramatique apparaît comme une option de plus en plus viable. Pour les auteurs dramatiques de la génération « de la provocation », il s'agit d'atteindre une pratique légitimée autant dans une perspective de profession que de vocation.

4.2 L'acte d'écrire, l'autoperception

Dans les entretiens qui ont été menés en 2010, l'écriture dramatique apparaît liée à un intérêt préalable, ou du moins parallèle, pour le théâtre. Cet intérêt remonte à l'enfance ou au début de l'adolescence, tandis que le choix des jeux ou des passe-temps révèlent des inclinaisons pour l'art dramatique. C'est le cas d'Emiliana⁸⁴ qui affirme avoir eu une personnalité créatrice dès ses premiers jeux d'enfant :

Quand j'étais petite, très petite, 4 ou 5 ans, je faisais une espèce de radio théâtre. Je gravais ma voix, je racontais des histoires... C'était une sorte de programme de radio à mes 4, 5 ans! Une folie de petite fille! À la maison je créais des personnages, j'avais des costumes et tout... Alors je crois que je le vois comme une même chose... Inventer des histoires, inventer des personnages, comme une seule chose¹.

Situer le début de « sa pratique » dans l'enfance fait appel à une sorte d'essentialisme où se pose la question du don. Peut-on naître avec un don qui se révèle à nous avant d'en avoir une pleine conscience ou les moyens de passer véritablement à l'acte? Ce souvenir des jeux d'enfants semble une stratégie permettant de rendre compte de cette disposition naturelle à la création. Devenir auteur dramatique, et dans une plus large mesure praticien de théâtre,

⁸⁴ Il est à noter que les noms des participants des entretiens ont été remplacés par des pseudonymes.

s'affirme dans une certaine lecture répandue comme un chemin naturel, puisque déterminé par essence.

Carlos, quant à lui, explique comment son désir d'envisager une pratique sérieuse du théâtre fut vécu avec certaines tensions parce que cet intérêt apparaissait comme une « surprise » autant pour lui-même que pour ses proches :

Rendu à la 3^e année d'université où j'étais plus ou moins résigné à étudier la science des communications, parce que je ne savais toujours pas ce que je voulais... J'ai décidé... Et ce fut une chicane avec mon père, avec lequel je vivais... J'ai décidé que je voulais me dévouer au théâtre et que j'allais faire l'audition pour entrer à la EMAD. Une école où il est très difficile d'entrer... Alors, la discussion a été tendue... Et je crois que si j'avais été mon père j'aurais été encore plus en colère contre moi-même... Parce que je n'avais jamais vraiment donné de signal que j'allais faire du théâtre... C'est en pleine crise que j'ai opté pour le théâtre. Alors c'était plutôt suspect dans un sens, non... Quand j'étais jeune, je n'étais vraiment pas porté vers les arts².

Dans la perspective du régime communautaire, le cadre familial apparaît comme un facteur influent. C'est le cas de Laola qui raconte avoir baigné dans le milieu du théâtre du plus loin qu'elle se souvienne, alors que sa mère a été une actrice et une metteuse en scène :

Ma mère faisait du théâtre, comme actrice et metteuse en scène. Quand je suis née, elle donnait des cours de théâtre dans les années 1980 et au début des années 1990 qui est une époque de rupture, c'était le théâtre du corps... Alors, très jeune j'étais dans ce milieu, j'assistais aux cours. Ma mère n'avait pas d'autres endroits où m'amener. Mes premiers souvenirs d'enfance sont associés au théâtre³.

Pedro explique qu'avant d'entreprendre une pratique artistique sérieuse, il a été un fervent amateur de théâtre où il va régulièrement depuis l'enfance, accompagné de sa mère :

Le théâtre m'a toujours intéressé, au début comme spectateur. Depuis l'enfance je vais au théâtre pratiquement toutes les fins de semaine, en premier avec ma mère et maintenant seul⁴.

Enfin, la manière dont Sebastian relate l'expérience de l'écriture de sa première pièce, alors qu'il commence des études pour être acteur, témoigne de sa passion pour l'écriture et le théâtre. En fait, cette passion prend la forme d'un rêve d'enfance. Sebastian raconte :

J'ai toujours voulu écrire. Enfant, je voulais écrire. J'ai écrit des contes, des poèmes, ils étaient horribles! Alors, j'ai utilisé ce matériel pour faire une œuvre de théâtre. Ma première œuvre, que j'ai écrite à mes 17-18 ans (...) En fait, un de mes rêves d'enfant était d'avoir écrit un livre avant mes 18 ans. Je ne sais pas

pourquoi c'était un rêve. Quand je suis entré à l'EMAD, j'ai vu que tout le monde écrivait. Les poèmes que j'avais écrits signifiaient toujours quelque chose d'important pour moi, je sentais qu'il y avait quelque chose d'honnête et que je pourrais en faire quelque chose d'intéressant et j'ai pris ce matériel pour écrire une pièce de théâtre⁵.

Ce passage à l'écriture d'une première pièce apparaît motivé ou du moins encadré par un événement particulier, par exemple un concours. En Uruguay, la *Movida Joven* est organisé depuis 2001 par la Secretaría de la Juventud de l'Intendencia de Montevideo. Ce concours propose aux artistes de moins de 30 ans de présenter un spectacle théâtral devant public, tandis qu'un jury récompense ensuite plusieurs gagnants. Ce concours est considéré comme une vitrine importante pour les artistes de la relève et un tremplin vers le milieu professionnel pour les étudiants des différentes écoles d'art dramatique. Les spectacles peuvent provenir de n'importe quel répertoire et il est aussi possible d'y présenter des créations. Un prix récompense alors le meilleur texte original. Laola écrit sa première pièce de théâtre afin de participer à la *Movida Joven* :

Beaucoup de gens ont présenté leurs premières œuvres là. Alors tu te dis : « Je veux faire comme Untel... Qu'est-ce qu'il a fait lui? Il a été là... » Alors tu te dis qu'il y a une opportunité. Donc, pendant ma 3^e année à l'école, avec la découverte du théâtre de l'absurde, j'ai pensé écrire une pièce pour la *Movida Joven*... Aussi pour suivre le groupe... À l'école on se motive beaucoup comme ça, on se dit : allons-y, on est capable⁶.

Concernant l'écriture dramatique, le parcours de formation privilégié est incontestablement « l'école de la pratique » : se lancer pour créer de manière indépendante, avec l'aide d'un petit groupe d'amis. En fait, « l'école de la pratique » semble un passage obligé pour celui qui cherche à se développer comme auteur dramatique où l'esprit d'initiative est une qualité importante. « L'école de la pratique » est synonyme de petits moyens, mais de grandes libertés. De plus, elle est considérée, pour cette génération, comme très accessible. « C'est possible, alors il faut le faire », clament-ils avec enthousiasme. À l'intérieur de « l'école de la pratique » l'auteur dramatique investit la dimension collective du théâtre. En fait, écrire ou se former en écriture dramatique apparaît parfois comme une manière de faire l'apprentissage de « son métier » qui concerne le théâtre au sens large. Tandis qu'une formation spécialisée en écriture dramatique n'existe pas actuellement en Uruguay, il est très commun de suivre un

atelier ou un stage à l'intérieur ou en parallèle de ses études en théâtre. Carlos, en parlant de sa propre expérience, suggère que de nombreux auteurs dramatiques se sont d'abord formés comme acteur, qui semble la seule carrière officiellement envisageable :

Ici il n'y a pas de lieu de formation pour l'écriture ou la mise en scène, mais de toute façon je ne savais pas que je voulais en faire... Dans ce temps-là, ce que je voulais c'était devenir acteur. Faire du théâtre. En Uruguay c'est comme ça. Si tu dis que tu veux faire du théâtre, c'est que tu veux être acteur. Comme il n'y a pas d'autres carrières à étudier, je ne crois pas qu'initialement les étudiants se posent la question de ce qui les intéresse du théâtre. Ils entreprennent une carrière d'acteur qui semble la seule possible⁷.

En 2009, la EMAD, en partenariat avec l'INAE, propose un profil de formation sur deux ans en écriture dramatique, mais doit renoncer devant l'absence d'inscription⁸⁵. Mariana Percovich, coordonnatrice de l'INAE, considère que le programme a été mal publicisé. Elle reste persuadée que l'initiative finira par aboutir dans les années à venir⁸⁶.

Les occasions de formation ponctuelle (les stages, les ateliers ou les classes de maître) sont présentées comme des activités stimulantes et essentiellement complémentaires. Elles sont surtout appréciées parce qu'elles favorisent les rencontres et sont un prétexte à la création et à l'expérimentation. Elles permettent d'acquérir un certain savoir ou une technique. Cependant la croyance demeure ancrée : l'écriture ne s'enseigne pas, mais s'apprend par la pratique.

Il convient de dire que de nombreux auteurs dramatiques de cette génération ne sont pas des autodidactes à proprement parler, ils sont issus d'une école de théâtre où ils ont acquis une formation d'acteur, comme le mentionnait Carlos. Cependant, Nicolas présente une caractéristique particulière du fait de ne pas être passé par les écoles de théâtre et d'avoir une formation artistique d'autodidacte. Ainsi, il se perçoit comme un certain *outsider* dans le milieu du théâtre indépendant.

⁸⁵ Au moment d'écrire ce mémoire (juin 2012), la EMAD propose des profils de formation en interprétation et en scénographie uniquement.

⁸⁶ L'entretien avec Mme Mariana Percovich s'est déroulé dans les bureaux de l'INAE à Montevideo, le 10 octobre 2011.

Depuis le début de son adolescence, Nicolas écrit quotidiennement de la poésie ou de courtes nouvelles. À 19 ans, il arrive à Montevideo pour entreprendre des études en biologie. C'est suivant son déménagement à la ville, pendant la période d'adaptation à son nouvel environnement, qu'il commence à écrire des petits dialogues. Il fait ceci à partir d'exercices d'observations de son nouvel entourage. Il décide de joindre ses intérêts pour le théâtre à ses recherches scientifiques et fonde un groupe de théâtre avec d'autres étudiants de la faculté des sciences. Pour ce groupe, il écrit des saynètes et finalement plusieurs pièces présentées à l'université. Il décide de participer à un atelier d'initiation au théâtre, afin de se mettre dans les souliers des acteurs. La professeure de l'atelier l'invite par la suite à l'assister dans la mise en scène d'un spectacle et de participer comme comédien. Ceci est son premier contact avec le milieu du théâtre professionnel. Suivant cette expérience, il présente un spectacle avec son groupe de la faculté dans un espace non-conventionnel, entrant pour la première fois dans le circuit du théâtre indépendant. Ce spectacle lui vaut une nomination aux prix Florencio pour le meilleur texte original. Son attitude vis-à-vis la manière de faire du théâtre change. Il commence à faire des demandes de subventions pour produire ses prochaines créations.

L'acte d'écrire apparaît comme faisant partie d'un processus d'abord solitaire. Il se réalise dans la rencontre entre un état intérieur singulier et un contexte social, donc collectif. Cependant, la manière dont il prend une dimension concrète, est spécifique à chacun, impliquant un rapport au temps et à l'espace.

4.2.2 Le « temps » de l'écriture

Dans la pratique, être auteur dramatique exige d'accorder du temps pour écrire, dans le but de produire des objets textuels dédiés à être mis en scène.

Le cahier de notes apparaît comme une pratique intime et surtout périodique. Il est un élément naturel de la pratique d'écriture alors que ses formes peuvent être multiples : ordinateur portable, cahier de notes traditionnel ou journal intime. Cependant, le temps accordé à l'écriture est beaucoup plus que le moment passé à la table de travail. Comme affirme Carlos, c'est une pratique qui déborde le geste d'écrire :

Kartun⁸⁷ dit qu'il écrit un peu tous les jours, je crois, comme lui, que ça peut être

⁸⁷ Mauricio Kartun (1946-) est un auteur dramatique, metteur en scène et pédagogue argentin.

bon et que l'écriture est un exercice. Mais je crois que cet exercice peut se faire de plusieurs façons. Moi je pense à l'écriture tous les jours. Et pour moi, c'est un exercice. Tous les jours je pense à une pièce que je veux écrire. Ça circule en moi, les thèmes⁸.

Le lieu d'écriture est choisi pour son sens pratique et son confort. Si certains écrivent principalement à la maison ou dans un café, d'autres ont développé des stratégies personnalisées, comme Carlos qui remarque qu'il est particulièrement inspiré en allant au théâtre où il a maintenant l'habitude d'apporter un calepin de note. Sebastian, quant à lui, affirme que toute son œuvre est construite à partir du lieu où il habite et écrit. Sa fenêtre prend la dimension symbolique du regard qu'il pose sur le monde, à travers l'écriture :

D'avoir passé ma vie ici a beaucoup d'importance pour moi dans l'écriture. J'ai une fenêtre énorme qui donne sur un coin de rue... C'est important... Les fins de semaine, ici, il y a des discothèques et il y a toujours des batailles brutales dans le coin de rue... Tous les samedis soir c'est la guerre! Et ça a toujours eu un gros effet sur moi. Alors c'est très important d'avoir grandi ici, là-dedans. (...) Je parle toujours de Montevideo, j'adore parler de Montevideo. J'écris en regardant par ma fenêtre et ce que j'écris c'est ce que je vois⁹.

Enfin, la question du temps accordé à l'écriture renvoie à celle de la place que trouve l'écriture dans la gestion globale du temps. Cette activité doit être gérée en accord avec « les autres » activités, notamment celles répondant à une nécessité économique que les activités artistiques n'arrivent pas toujours à combler. Ainsi, pour celui qui veut écrire, l'inspiration ne suffit pas, il faut réserver du temps à cette pratique dans des emplois du temps parfois chargés. Il peut s'agir d'une période intensive d'écriture, pendant les vacances d'été par exemple. Un autre moyen d'accorder du temps à l'écriture est d'en faire une activité nocturne. La nuit étant propice à la solitude. Carlos possède un emploi du temps lui permettant de combiner de nombreuses activités, tandis que l'écriture et d'autres pratiques créatives sont réservées à la nuit :

Je ne sais pas profiter du matin... Je me lève entre 10h-12h et c'est là que la journée commence, je ne fonctionne pas le matin... Je vais travailler au bureau. En soirée, je répète ou je donne des classes à partir de 19h ou 20h... Et mon temps pour écrire commence généralement à 1h du matin, jusqu'à ce que j'ai écrit ce que je voulais écrire... Ou je vois des films, je lis, de 1h à 5h du matin environ c'est le moment intellectuel ou créatif¹⁰.

Ainsi, l'activité de l'écriture apparaît réservée à des espaces temporels choisis de manière personnelle et des périodes de loisirs. C'est une activité qui doit s'accommoder du second métier, aspect non-négligeable de la réalité des auteurs dramatiques.

4.2.3 Le «second métier»

Nathalie Heinich, dans son ouvrage *Être écrivain* (2000), présente « le second métier » comme une forme de compromis fréquent à la vocation d'écrivain. Tout en accaparant une part plus ou moins importante du temps quotidien, le second métier est une manière d'obtenir des ressources (principalement monétaires) permettant d'éviter une marginalisation sociale. Le second métier permet une sécurité financière que la vocation artistique n'assure pas toujours. Il convient de rappeler que cette génération se trouve en début de carrière. Les conditions économiques précaires sont d'ailleurs nommées comme la principale difficulté des auteurs lorsqu'il s'agit de se vouer à l'écriture dramatique. Le domaine de l'enseignement apparaît comme un « second métier » privilégié, une complémentarité intéressante à la pratique artistique. L'essentiel est de trouver un environnement capable de concilier la vocation artistique. Si plusieurs souhaitent améliorer les conditions de leur pratique artistique, il est peu question de délaisser le second métier qui répond à d'autres intérêts, offre une certaine sécurité et enrichit l'artiste avec d'autres types d'expériences.

Le second métier, en plus de combler des besoins économiques, apparaît comme un complément à la vocation artistique, une autre manière de se présenter socialement, et même de construire une double identité professionnelle. Une autre stratégie relevant de la multiplication des activités d'ordre professionnel est la question de la pluriactivité. Avant de s'y intéresser, voyons le portrait d'artiste de Pedro qui souligne notamment comment le second métier peut être une vocation d'un autre ordre, une double identité.

La double identité

Quand on lui demande ce qu'il fait dans la vie, Pedro répond qu'il est professeur de philosophie et qu'il fait du théâtre. Souvent, il doit préciser, il n'est pas acteur : il est auteur et metteur en scène. Depuis qu'il est jeune son contexte familial l'amène à fréquenter le théâtre. Adolescent, il est un fervent cinéophile. Il opte finalement pour des études en philosophie. Cependant, la passion du théâtre ne l'a pas lâché et, après ses études en philosophie, il prépare seul l'audition d'entrée à la EMAD où il est admis. En sortant de l'école de théâtre, il décide de tenter sa chance et participe à un concours d'écriture dramatique. Depuis, il continue de réaliser ses projets en se concentrant sur l'écriture et la mise en scène. Il poursuit en parallèle une carrière de professeur de philosophie. D'ailleurs, bien qu'il souhaite pouvoir se consacrer davantage à la création théâtrale et recevoir une rétribution financière jugée légitime, il ne veut pas s'y consacrer exclusivement.

4.2.4 La pluriactivité

L'acte d'écrire pour le théâtre possède la particularité de viser d'autres fins qu'un objet textuel. L'écriture dramatique est présentée comme un moyen pour arriver au véritable objectif du processus de création : la représentation théâtrale. Carlos explique comment l'écriture, pour lui, « une fois terminée, n'est pas finie » :

Quand je pense à l'écriture, je pense à essayer d'écrire quelque chose contenant du « théâtre » sur papier. Cette contradiction entre l'écriture qui est un travail individuel et le théâtre une activité collective est ce que je préfère dans mon travail. L'écriture dramatique est un travail individuel, libre, très personnel et seulement limité par la capacité de mon imagination. C'est un travail qui n'est pas le produit final... C'est intéressant ça. Je n'écris pas pour être lu. J'écris pour faire du théâtre¹¹.

Dans cet esprit, l'acte d'écrire peut chevaucher différentes étapes du processus de création menant à la représentation. Le texte dramatique est alors présenté comme un outil de travail ou un « provocateur », pour reprendre cette expression rencontrée pendant les entretiens, en référence à l'acte de provoquer ou stimuler d'autres actions. Il s'agit de mettre en marche un processus de création dont l'aboutissement est la représentation. Ou encore, il s'agit d'écrire afin de provoquer les autres créateurs en proposant des défis intéressants à ceux qui vont monter la pièce. Suivant cette idée de l'écriture comme une étape dans un processus de création, Pedro explique le chemin qui l'a amené à écrire une pièce. Ainsi, dans ce cas,

l'écriture fut stimulée par une étape d'exploration collective :

J'avais envie de travailler avec ces deux actrices et elles avec moi, on se connaissait depuis l'école de théâtre... Alors on a pris 4-5 mois pour travailler ponctuellement, faire des improvisations. Après j'ai écrit la pièce et maintenant on est en répétition pour la présenter¹².

Dans l'esprit de cette génération d'auteurs dramatiques, il n'y a pas une « bonne » manière d'écrire, ni de processus plus légitimes que d'autres. Cependant, écrire du théâtre est intrinsèque à la scène et doit avoir cette finalité. En parlant d'une de ses pièces récemment créés, Sebastian explique qu'il craint de devenir un auteur « déconnecté de la scène » :

Je crois que c'est une bonne œuvre, une belle œuvre... Mais je n'ai pas aimé « l'écriture » quand je l'ai vu représenté. J'ai eu peur d'avoir été trop littéraire et d'être en train de m'éloigner de la scène. Je lis mes œuvres maintenant, je les trouve très jolies à entendre et ça me fait beaucoup de bien, je crois... mais je ne voudrais pas être un auteur déconnecté de la scène¹³.

Dans l'ouvrage, *L'artiste pluriel : démultiplier l'activité pour vivre de son art*, la pluriactivité se définit par l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009 : 20). Elle se distingue de la polyvalence, qui concerne l'exercice de plusieurs métiers au sein d'un même collectif de travail, et de la polyactivité qui correspond au fait de cumuler des activités dans des champs professionnels différents. Ainsi, l'ouvrage présente la pluriactivité comme un moyen viable de « vivre grâce à l'art » (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009 : 20). La multiplication d'activités appartenant au domaine artistique d'expertise permet d'envisager une plus grande stabilité économique. Les auteurs de l'ouvrage constatent qu'à l'intérieur de plusieurs sociétés occidentalisées, la pluriactivité est devenue une valeur. Les auteurs précisent que « la pratique et la valorisation de la pluriactivité sont une partie intégrante de l'identité professionnelle de l'artiste » (Bureau, Perrenoud, Shapiro, 2009 : 23). Comme l'expliquent les auteurs :

La diversification des activités artistiques ne découle pas seulement des conditions objectives, mais plutôt de ce que Serge Proust appelle les croyances fondatrices du métier. (...) Ce n'est pas nécessairement parce qu'ils connaissent l'insécurité de l'emploi ou ont des revenus insuffisants que les artistes désirent des activités multiples. Il y a bien d'autres raisons à cela : comme Laure de Verdalle le montre (...) la pluriactivité est nécessaire avant tout au maintien de la compétence, de la légitimité professionnelle et de l'intégrité identitaire (Bureau,

Perrenoud, Shapiro, 2009 : 24).

Chez la génération « de la provocation », la pluriactivité apparaît comme une condition à l'identité d'auteur dramatique. L'écriture croise les autres pratiques associées au champ d'activité qu'est le théâtre, parfois dans un rapport de dépendance. De ce fait, les auteurs dramatiques sont souvent les premiers metteurs en scène de leurs œuvres. C'est le cas d'Emiliana qui explique comment l'idée de mettre en scène est venue au cours du processus d'écriture :

Je ne l'avais pas commencée en pensant à la monter, je l'avais commencée comme les autres choses, à partir d'expériences personnelles, autobiographiques, pour moi... Puis après un certain temps, quand la pièce a commencé à avoir un corps, j'ai pensé que je voulais la terminer et la mettre en scène moi-même. Et ça s'est transformé en projet de mise en scène et tout le reste¹⁴.

Nicolas explique qu'il conçoit sa démarche comme une pratique du théâtre où il est naturel de s'intéresser aux différentes étapes de création :

Je crois au « travail d'intégration », que les acteurs devraient participer à l'élaboration de leurs costumes, que je devrais m'occuper de l'écriture et de la mise en scène, je crois que le travail en équipe est plus profitable. Par exemple, je participe beaucoup à la conception des éclairages, la scénographie c'est moi qui l'ai fait¹⁵.

En effet, dans le théâtre occidental, il est fréquent, voire naturel, d'envisager la combinaison de multiples activités artistiques. La pluriactivité est un moyen de vivre *grâce* à l'art. « Faire du théâtre » devient l'expression d'une identité à la fois vocationnelle et professionnelle. De ce fait, dans leur manière de se présenter, les individus font ressortir le caractère pluriel de leurs activités. Voici comment Pedro répond lorsqu'on lui demande « ce qu'il fait dans la vie » :

Je dis que je suis professeur de philosophie et que je fais du théâtre. Et s'ils me demandent encore, car souvent on me demande si je veux dire que je suis acteur, je dis que non, j'ai étudié pour être acteur, mais je suis directeur et auteur dramatique¹⁶.

Relativisant l'identité d'auteur dramatique, la pluriactivité est une vocation pour cette génération d'artistes. Celle de développer son plein potentiel créateur en embrassant le théâtre dans un sens global. Il s'agit de faire du théâtre par tous les moyens possibles. Par ailleurs, la

pluriactivité est fonctionnelle dans « l'école de la pratique », valorisant l'indépendance et l'autonomie, permettant une liberté autrement compromise dans les institutions établies. Plus concrètement, ceci peut s'exprimer par l'expérience de la mise en scène collective ou en tandem. Il s'agit également de processus de création où l'écriture de la pièce se fait conjointement avec un travail d'improvisation avec des acteurs. L'auteur cherche alors à s'inspirer du matériel proposé par les acteurs. Il peut aussi s'inspirer des acteurs comme individus ou écrire à partir de leurs histoires personnelles.

Pour ces praticiens de théâtre, la formation initiale la plus courante, pour ne pas dire la seule envisageable, est celle d'acteur. Pour plusieurs, la pluriactivité découle de la pratique actorale. Écrire devient, dans certains cas, un moyen de « se donner » ou s'écrire un rôle. C'est aussi une autre manière de se faire connaître dans le milieu du théâtre indépendant ou d'être actif dans la pratique. Pour Sebastian, la pluriactivité est le moyen de répondre à différentes nécessités :

Tout naît de la nécessité d'être en scène. J'aime beaucoup plus jouer qu'écrire ou mettre en scène. Mais j'ai aussi une nécessité d'écrire. C'est comme si ça vient d'une autre personne, d'une autre personne complètement¹⁷.

Bernardo considère que sa pratique de l'écriture est fortement influencée par sa perspective d'acteur. D'ailleurs, plutôt que se considérer comme un auteur, il préfère dire qu'il est un « acteur qui écrit » :

Quand j'écris, je n'écris pas comme un auteur, j'écris comme un acteur. Et comme acteur, quand j'écris c'est comme si je fais parler les personnages et je peux sentir leurs émotions... Alors c'est épuisant de lire une œuvre, enfin, une de mes œuvres... À chaque fois, je termine épuisé d'avoir ressenti toutes les émotions des personnages. Ce ne sont pas des lectures intellectuelles. Je lis pour voir si ça fonctionne en accord à l'évolution des émotions des personnages¹⁸.

L'acteur qui écrit

Songeant à la carrière de journaliste, Bernardo s'inscrit à un atelier de théâtre désireux d'être plus à l'aise devant un public et d'apprendre quelques notions de scène. Dans l'atelier on parle à Bernardo de la EMAD et il décide de préparer une audition d'entrée, avec la volonté d'être acteur. Ainsi, pendant ses études là-bas, Bernardo écrit plutôt comme forme d'exercice pour se rapprocher des personnages. En terminant ses études, Bernardo a l'idée de faire une demande de subvention et propose comme projet de mettre en scène une pièce qu'il a écrite. En débutant le travail avec les acteurs, il se rend rapidement compte des lacunes

dramaturgiques de sa pièce et il ré-écrit beaucoup à partir d'improvisations avec les acteurs. Bien qu'il écrit parfois de manière plus solitaire, Bernardo privilégie des ateliers d'improvisation avec des acteurs dans son processus d'écriture. Il se met lui-même de la partie (en improvisant). S'il n'a pas la sensation d'être un auteur dramatique, l'invitation à faire partie de la communauté virtuelle des auteurs de l'Uruguay, à travers le site internet *dramaturgia uruguaya* confirme, pour lui, une reconnaissance de sa pratique de l'écriture.

La pluriactivité fait apparaître différentes relations entre l'acte d'écrire et d'autres activités appartenant au champ du théâtre. À travers celles-ci apparaît une certaine modestie de la place qu'occupe l'auteur dramatique dans la création.

4.2.5 Le caractère modeste de l'acte d'écrire

Écrire pour la scène implique une relation avec celle-ci et par extension, une autre finalité que le texte dramatique. L'obligation de négocier entre différentes activités où la vocation est « faire du théâtre » au sens global, confère une certaine modestie à l'acte d'écrire. En effet, l'identité d'auteur dramatique apparaît relever d'une forme de pluriactivité où l'objet textuel gagne en valeur à travers l'expérience de la représentation. L'acte d'écrire est un travail singulier, effectué avec des activités répondant à d'autres nécessités, vocationnelles ou matérielles. L'identité d'auteur dramatique est dépendante d'une pluriactivité et se négocie, dans bien des cas, avec un second métier. Enfin, être auteur dramatique, plus que le temps passé à la table de travail, est une manière de vivre sa vie, attentif à ce qui nous entoure.

Le sentiment d'être auteur dramatique est une expérience singulière, intrinsèquement liée à l'acte d'écrire qui prend différentes formes. Cependant, celui-ci apparaît, chez cette génération, également influencé par certains facteurs sociaux ou tendances collectives. Il a été question notamment de la réalité de « l'école de la pratique » où s'exprime une valorisation de la pluriactivité et de la création indépendante. C'est de la relation de cette génération avec la communauté du théâtre indépendant de Montevideo dont il sera maintenant question.

4.3 Les liens avec la communauté, la présentation

Un thème dominant chez cette génération d'auteur dramatique est le rôle positif attribué au Frente Amplio, qui gouverne le pays depuis 2005 et dont le mandat fut renouvelé en 2009. En effet, ses politiques culturelles sont présentées comme un facteur déterminant dans le développement de la pratique de l'écriture dramatique. Plusieurs affirment sans réserve que ce gouvernement est plus attentif et plus ouvert à la culture, et que cette attitude provoque une vague de changement dont les praticiens de la relève ont bénéficié. Ils disent : « on est chanceux, les jeunes sont à la mode ». Tout en reconnaissant qu'un long travail reste à faire pour que le théâtre puisse être considéré comme une activité professionnelle digne de ce nom en Uruguay, ces artistes ont l'impression d'arriver sur le marché du travail à un moment davantage propice en ce qui concerne les arts et la pratique de l'écriture dramatique. Ainsi, les avantages offerts par l'État permettent, entre autres, de se développer plus indépendamment des institutions théâtrales existantes. Il favorise l'accessibilité à « l'école de la pratique », notamment par différents programmes de subventions.

En effet, les premières expériences d'écritures professionnelles de cette génération sont encadrées par les différents concours ou programmes de subventions existant depuis peu. Même ce qui ne vise pas directement un appui à l'écriture dramatique, par exemple, l'accès à une salle de spectacle pour représenter sa pièce, est une mesure qui a pour effet de favoriser les initiatives indépendantes de création. L'apparition de fonds publics est vécue comme une forme d'incitatif, comme explique Émiliana :

Nous sommes dans un moment, à partir de 2005 où il y a l'apparition de fonds, on se dit bon maintenant je veux faire mes projets... Et on voit que ça se peut, que d'autres de mon âge le font alors... Je vais écrire et mettre en scène... Il y a eu une démocratisation de cela¹⁹.

De plus, les nouveaux fonctionnaires travaillant au sein de l'INAE depuis 2005, sont en grande partie des gens ayant eux-mêmes une pratique artistique, toujours active dans la plupart des cas. Ils sont présentés comme intéressés au travail des artistes émergents et attentifs à leurs besoins, comme affirme Bernardo :

Qu'est-ce qui s'est passé? Le ministère a fait entrer des gens comme Mariana Percovich, Mario Ferreira, Coco Riveiro, Roberto Soares, Marianella Morena...

Ils sont des gens à l'écoute des jeunes et nous ont appuyés et ont eu confiance dans notre travail²⁰.

Ainsi, la création indépendante (et les arts de la scène dans leur ensemble) apparaît plus valorisée. Ceci s'exprime principalement par un appui matériel (financier) qui renouvelle les liens entre l'État et les artistes. C'est dans ce même esprit que la pratique de l'écriture dramatique semble se renouveler dans le théâtre indépendant en général et chez cette génération en particulier. Luciana explique le sentiment de faire partie d'un « retour au texte » :

Dans les années 80 et 90 il y a eu un mouvement du théâtre vers le corps et maintenant je sens qu'il y a un retour au texte. Une re-rencontre... (...) Je sens cela, ce retour à l'auteur dramatique comme figure de référence artistique... Pas tellement comme la caricature qu'on s'imagine, écrivant tout maigre et enfermé... Comme un acteur de plus dans le processus créatif... Le texte est un provocateur, je crois. Et aujourd'hui on permet cela. Ce n'est pas un manuel. On ne se chicane pas tant avec le texte, on joue avec lui. Et je crois qu'en Uruguay, ce retour au texte est l'entrée vers un possible nouveau théâtre²¹.

Ce « nouveau théâtre » est accompagné de l'idée d'un nouveau public. En effet, au chapitre trois il a été question de la création du principe d'abonnement à la carte socioespectacular qui a favorisé un renouvellement du public dans les salles de spectacle depuis la fin des années 1990. L'objectif étant de favoriser l'accès par une formule d'abonnement où le théâtre devient économiquement abordable à un plus grand nombre de personnes, notamment les jeunes. En fait, aux dires de la directrice de l'INAE, Mariana Percovich⁸⁸ et du critique et historien Roger Mirza⁸⁹, le théâtre indépendant de Montevideo s'est considérablement rajeuni. Les jeunes forment un nouveau public qui remplit les salles des spectacles, créant une sorte d'effet de mode particulier pour les jeunes artistes, comme raconte Sebastián :

Il y a peu de temps, une professeure, une grande actrice et metteur en scène, d'environ 50 ans ou quelque chose, a dit à ma copine : t'as de la chance, quand moi j'étais jeune les artistes plus âgés étaient à la mode, maintenant que je suis vieille les jeunes sont à la mode²².

C'est le moment de passer à l'action, de profiter des occasions offertes et de « produire ».

⁸⁸ Mme Percovich a été rencontrée en entretiens à Montréal en février 2011 et ensuite à nouveau à Montevideo en octobre 2011.

⁸⁹ M. Mirza a été rencontré pour un entretien en juin 2010 à Montevideo.

Devenir auteur dramatique apparaît ainsi comme un moyen de prendre part à la réalité du milieu. Consciente du contexte dans lequel elle émerge, cette génération tente de concilier la jeunesse et son peu d'expérience, avec la vocation d'auteur dramatique qui s'inscrit et trouve sa légitimité plutôt dans la durée. Émiliana explique le sentiment d'ambiguïté qui l'habite vis-à-vis son identité d'auteur dramatique :

Je ne sais pas si écrire des œuvres à 25 ans a un mérite. La question c'est où je vais être dans 20 ans? Peut-être que j'aurai des enfants bientôt et que je vais me dédier à autre chose? Alors, ce n'est pas que je m'inquiète de ce qui va se passer avec moi d'ici 20 ans, mais il me semble que le moment d'être productif c'est maintenant... Alors il faut voir quelle continuité artistique ça aura²³.

Il ressort des entretiens que cette génération a un regard positif vis-à-vis la structure renouvelée de l'État. Le virage vers « la gauche », depuis l'élection du Frente Amplio, a motivé notamment des politiques culturelles, régies par l'INAE, à l'avantage des praticiens. Cette génération se sent investir le marché du travail à un moment où s'effectue une lente, mais réelle professionnalisation de la pratique du théâtre dans son ensemble. Ainsi, un sentiment de communauté s'affirme pour cette génération consciente du contexte social dans lequel elle émerge. Un contexte qu'elle conçoit comme fort différent de celui des générations antérieures.

4.3.1 L'appartenance à une tradition

À l'intérieur de ce cadre où les artistes de la génération « de la provocation » se sentent considérablement plus appuyés que l'ont été les précédentes, surgit un paradoxe dans l'identification à différents modèles de l'auteur dramatique. Dans les faits, plusieurs stratégies d'identification ou de distanciation sont employées vis-à-vis différents modèles. Tout d'abord, en regard de la tradition, la figure de l'auteur dramatique est associée au métier d'écrivain. C'est ce qu'explique Émiliana, alors qu'elle s'interroge sur l'émergence de la pratique de l'écriture chez sa génération :

Il me semble que la profession d'auteur dramatique était plus connectée avec

celle d'écrivain. Nos auteurs, comme Ricardo Prieto⁹⁰, Mauricio Rosencof⁹¹, ceux de 60 ans... Ils n'avaient rien à voir avec la scène. Ils ne faisaient pas de mise en scène ou rien du genre... Ils étaient écrivains et écrivaient entre autres du théâtre. Dans notre génération les catégories sont tellement mélangées... Bon, il y a Sebastian qui a publié son livre... Mais je ne sais pas si on se dit auteurs dramatiques ou si on s'identifie plutôt comme acteurs... Moi, par exemple, je n'ai rien écrit qui fut mis en scène par quelqu'un d'autre que moi-même. Alors ça me fait penser... Pourquoi on ne m'a jamais demandé d'écrire quelque chose? Mon travail comme auteur dramatique est encore très lié à la scène, la mise en scène²⁴.

Traditionnellement, l'imaginaire de l'auteur dramatique est associé à la figure de l'intellectuel engagé. C'est notamment le cas de la figure emblématique de Florencio Sánchez. Il faut rappeler que l'enquête de terrain, réalisée entre juin et juillet 2010, chevauchait le centenaire de la mort de Sánchez. La commémoration organisée par l'INAE s'étalait sur toute l'année 2010 et incluait plusieurs activités de création auxquelles ont participé de nombreux artistes, invités à visiter ou réactualiser les pièces de l'auteur. La dimension mythique de Sánchez incorpore autant son œuvre que le récit de sa vie. Celle-ci est faite de difficultés économiques, ou du moins d'une certaine réclusion sociale et de modestes revenus. Cette vision romantique de l'auteur qui a fait le sacrifice de sa vie afin d'accomplir une vocation artistique est particulièrement associée à la littérature et fait partie de l'univers des représentations traditionnelles. Nicolas souligne justement que : « la plupart de nos auteurs importants sont assez sombres²⁵ » comme si cette caractéristique correspondait à un modèle authentique de grandeur par la souffrance. Ainsi, cette génération se trouve confrontée à ce modèle récupéré et mis à l'honneur par les commémorations de la mort de Sánchez. Cependant, les tendances du théâtre contemporain en Uruguay et ailleurs dans le monde occidental associent les auteurs dramatiques davantage à la pratique théâtrale qu'à une forme de littérature.

Un modèle d'identification, pour cette génération, est celui de l'auteur/metteur en scène. Cette

⁹⁰ Ricardo Prieto (1943-2008) est un auteur dramatique, romancier, essayiste, poète et également metteur en scène uruguayen. <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/ricardo-prieto/>

⁹¹ Mauricio Rosencof (1933-) est un homme de lettre et journaliste uruguayen. De 1972 à 1985, la période de la dictature militaire, il est prisonnier politique à cause de son implication dans le mouvement Tupamaros. En 2005, il est nommé directeur de la culture de la municipalité de Montevideo. <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/mauricio-rosencof/>

figure dominante du théâtre indépendant depuis les années 1990 est composée d'artistes agissant comme les mentors et professeurs pour cette génération « de la provocation ».

Comme exprime Laola :

La génération juste avant nous est assez accessible et disposée à travailler avec nous... Je parle ici d'une minorité, mais de la minorité importante, qui fait le théâtre qui nous intéresse, comme Mariana Percovitch, Coco Rivero, Marianella Morena⁹², ceux-là sont disposés à nous traiter comme égal et nous aider comme ils peuvent²⁶.

Nicolas parle notamment de la première pièce de théâtre qui a eu une influence sur lui :

La pièce que j'ai vue et qui a transformé ma vision du théâtre était le *Don Juan, el lugar del beso*⁹³ de Marianella Morena. J'ai été fasciné par cette scénographie, les lumières, les acteurs, cette esthétique qu'elle a travaillée et qui est fabuleuse. C'était incroyable, musical, incroyable... Présenté dans un sous-sol aussi... Ça m'a viré la tête à l'envers cette œuvre²⁷.

Suivant ce modèle, l'auteur dramatique est la plupart du temps le premier metteur en scène de son œuvre. De plus, il se distancie des compagnies se réclamant à l'origine du mouvement du théâtre indépendant, qui existent aujourd'hui de manière plus institutionnalisée.

Une caractéristique de l'auteur/metteur en scène des années 1990 et 2000 est l'exploitation d'espace non-conventionnel comme lieu de représentation (Mirza, 1996 : 39). Cette pratique avait en principe une visée pragmatique : la difficulté de payer les frais de location dans un théâtre institutionnel forçait les créateurs indépendants à délocaliser la représentation. Depuis 2005, grâce notamment aux nouvelles subventions de l'État, l'accessibilité aux salles n'est plus un problème. Cependant, l'esprit d'autonomie, hors des murs des institutions, demeure présent. En plus d'être engagée à investir des lieux non-conventionnels, cette génération « de la provocation » va chercher à avoir des rapports pragmatiques avec les institutions où ils seront notamment locataires sans chercher à embrasser la philosophie du lieu hôte. Ainsi, parler actuellement de « théâtre indépendant » représente un modèle auquel la génération « de

⁹² Les personnes mentionnées figurent aussi dans l'article de Roger Mirza (2007^b) au sujet des nouveaux auteurs/metteurs en scène contemporains, apparaissant dans la revue de théâtre latino-américain *Conjunto*.

⁹³ « Don Juan, le lieu du baiser » (je traduis). Écrit et mis en scène par Marianella Morena en 2005.

la provocation » ne s'identifie pas, comme exprime Carlos :

Les compagnies de théâtre indépendantes, ce que je crois que je suis, ne se considèrent pas adhérentes à ce qu'on appelle le « théâtre indépendant » parce qu'il y a cette idéologie historique à laquelle nous ne nous identifions pas. L'histoire de ce théâtre est celle de collectifs qui font un théâtre de lutte sociale avec une forte connotation politique, une idéologie de gauche, ce qui est une chose très dangereuse²⁸.

Le sentiment de communauté par rapport au milieu du théâtre indépendant de Montevideo est présenté avec ce qu'il comporte d'avantages et de défis, de solidarité et de compétition. En effet, le milieu du théâtre indépendant de Montevideo est métaphorisé comme celui du « village » où l'on vit avec une grande proximité, voire une promiscuité. Tous sont au courant du travail des autres, les collaborations sont fréquentes, mais les critiques se font sentir d'autant plus vivement à cause de cette proximité. Dans l'esprit de « l'école de la pratique », les auteurs dramatiques de la génération « de la provocation » ne cherchent pas à appartenir à une troupe, ils cherchent plutôt des groupes de fraternité : des espaces où monter leurs textes et où échanger entre créateurs. Dans cette perspective, l'identité d'auteur dramatique ne se vit pas dans l'isolement ou la solitude. L'auteur dramatique est habité par un esprit du collectif, conscient qu'il ne pourra réussir à produire la pièce seul. Il renouvelle ainsi avec certains aspects d'un modèle de création collective issu principalement de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. En effet, si le théâtre a toujours été vécu dans sa dimension collective, l'auteur dramatique n'y a pas toujours tenu le même rôle. Le portrait de Laola présente un modèle de l'auteur dramatique dont l'identité s'affirme à travers un sentiment d'appartenance au groupe.

Faire partie de la communauté

Du plus loin qu'elle se souvienne, Laola a baigné dans le théâtre. Elle y a grandi et ça a été sa famille. C'est donc très naturellement qu'elle a choisi de se former pour être comédienne. Alors aux études, elle découvre le théâtre de l'absurde, et c'est le coup de foudre. Elle veut écrire comme cela. Avec des amis, elle forme un groupe pour participer à la *Movida Joven* et se retrouve rapidement dans les rôles de l'auteur et de la metteur en scène pour ce projet. À l'occasion du concours, où le texte de Laola reçoit une mention spéciale, elle rencontre plusieurs autres jeunes créateurs et est invitée à joindre un groupe qui étudie la dramaturgie. C'est auprès de celui-ci qu'elle considère avoir développé le sentiment d'être auteure, car elle se reconnaît dans les discours et les idées amenés en discussions avec ce collectif d'auteurs qui finissent par créer un spectacle ensemble.

4.3.2 « L'héritage impossible »⁹⁴

Conscient d'être de la première génération à arriver sur le marché du travail n'ayant pas connu la dictature militaire, Laola explique la pression de prendre position en tant qu'artiste dans un débat social entre « mémoire et oubli » :

Nous sommes la génération coupable de tout et de rien. Comme si on nous disait : « Bon les p'tits, vous allez faire quoi avec ça? Vous allez arrêter de parler de la dictature ou vous allez en parler autrement? » Et aussi il y a l'idée qu'on ne peut pas en parler, parce qu'on n'était pas là, on ne l'a pas vécue... Et encore, ce qui se discute à l'intérieur de notre génération c'est qu'il y a des choses aujourd'hui plus importantes²⁹.

Cette génération rejette les tendances idéologiques caractérisant le théâtre indépendant des années 1960 et 1970. Selon elle, le type de discours propagandiste qui vise à « passer un message » appartient à une époque révolue : la période de la dictature. Laola avance que la distance d'avec ce modèle est la raison l'ayant poussé à écrire sa première pièce, présentée à la Movida joven :

(...) La question qui vient toujours c'est : bon, qu'est-ce qu'on présente? Et le texte est un sujet de débat... Parce que les textes qui existent sont très loin de nous, portant le poids de la dictature... (...) Et ce qui s'utilise beaucoup est des textes des nouveaux auteurs argentins. Et comme beaucoup de gens de la Movida joven utilisaient déjà des textes argentins, j'ai dit : bon! J'écris quelque chose³⁰!

Dans ce contexte surgit une sorte « d'héritage impossible ». C'est-à-dire, consciente d'une distance émotive et critique en regard du passé récent, cette génération veut se réconcilier avec l'héritage politique du théâtre en Uruguay, tout en cherchant des moyens légitimes d'y adhérer de manière singulière. Elle refuse un modèle « révolu » des années 1970 tout en cherchant à créer un théâtre où le texte est synonyme de prise de parole, renouvelant ainsi avec une dimension politique du théâtre, vécu en collectif. À titre d'hypothèse, on peut proposer que le Frente Amplio, lui-même héritier d'une gauche des années 1970 en Uruguay, ait eu un certain rôle influent. En Uruguay, suivant une tendance latino-américaine, la

⁹⁴ « L'héritage impossible » est une expression empruntée à Nathalie Heinich décrivant les artistes dans le nouveau régime démocratique français suivant la chute de la monarchie, particulièrement le mouvement de la Bohème. J'emprunte ce terme qui me paraît pertinent pour décrire la manière dont cette génération tente de renouveler avec un héritage. (Heinich, 2005 :141)

« gauche » et le théâtre ont longtemps été associés à des luttes d'émancipations sociales, tel qu'il a été présenté au chapitre trois de ce mémoire de recherche. Cet « héritage impossible » du théâtre des années 1970 est particulièrement marqué par le concept de la résistance, inhérent au climat social à cette époque. Le théâtre a alors été un outil de lutte vis-à-vis le climat répressif et violent de la dictature. Roger Mirza considère que ce microsystème théâtral de résistance proposait un discours alternatif devant l'hégémonie officielle (Mirza, 2007 : 295).

Les différents modèles présentés ici, de l'auteur/metteur au collectif engagé, sont des pôles d'un même système dans lequel les degrés d'appartenance sont divers. Cependant, dans la manière de donner sens à la vocation d'auteur dramatique, cette génération rend légitime la dimension politique du théâtre de combiner plusieurs dimensions de l'héritage théâtral. C'est ainsi que s'articule une définition renouvelée du concept de la résistance dans le théâtre indépendant de Montevideo. Cependant, il ne s'agit pas de faire du militantisme, comme affirme Pedro :

Si pour du théâtre politique il faut dire au public ce qu'il doit penser, je ne suis pas du tout d'accord. Je ne veux rien dire au public dans ce sens-là. Mais je veux que le public pense et se pose des questions. C'est dans ce sens-là qu'il est politique. Pas dans le sens qu'il faut que je fasse passer un message. Je crois qu'il y a une réaction chez mes contemporains d'affirmer que ce n'est pas politique en ce sens³¹.

Les artistes de la génération « de la provocation » s'appuient sur un système de soutien public découlant des politiques culturelles de l'État. Celui-ci permet d'envisager une professionnalisation de leur métier, et une reconnaissance vocationnelle dont un modèle renouvelé s'inscrit dans une tradition d'engagement à tendance politique.

4.3.3 Le théâtre de la provocation

Une stratégie afin de renouveler le rapport entre théâtre et politique est de rechercher une nouvelle relation avec le public. C'est dans cet esprit que surgit le discours « de la provocation », une caractéristique importante de cette génération. Celui-ci peut concerner la

proposition de thèmes abordés ou d'esthétiques⁹⁵ mais il s'agit aussi d'une stratégie d'affirmation de la vocation d'auteur dramatique qui consiste à lui donner le rôle de provocateur. Pour Carlos, le théâtre est une activité qui doit permettre d'activer le débat public :

Ce qui nous unit ne devrait pas être une valeur, ce que nous devons travailler c'est sur quoi nous sommes en désaccord. Alors pour moi, ce n'est pas de travailler sur les valeurs auxquelles tous peuvent s'entendre. Pas pour penser tous pareil, mais pour vivre démocratiquement... En ce sens, le théâtre devrait nous apporter des manières de penser différentes, on devrait en sortir plus différents les uns des autres³².

Ainsi, le terme provocation est employé au sens de perturber l'équilibre. Cette provocation vise idéalement à créer l'hétérogénéité des positions et s'appuie sur une certaine idée de l'activité démocratique au théâtre, proche de la pensée de Jacques Rancière. Dans son ouvrage *Le spectateur émancipé* (2008), Rancière propose de rompre avec les dualités traditionnelles entre spectacle et spectateur pour envisager notamment que l'expérience de la fiction devrait être une activité de dissensus « dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects » (Rancière, 2008 : 72). Rancière explique sa conception de dissensus :

(...) c'est une organisation du sensible où il n'y a ni réalité cachée sous les apparences, ni régime unique de présentation et d'interprétation du donné imposant à tous son évidence (...) Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. C'est en quoi consiste un processus de subjectivation politique : dans l'action de capacités non comptées qui viennent fendre l'unité du donné et l'évidence du visible pour dessiner une nouvelle topographie du possible (Rancière, 2008 : 55).

Rancière propose de sortir de la tradition de l'art politique sur lequel repose un « modèle d'efficacité » (Rancière, 2008 : 52) où cette relation du spectacle et du spectateur apparaît comme le passage évident « de la cause à l'effet » (Rancière, 2008 : 52). Il affirme :

⁹⁵ Au sujet des esthétiques contemporaines dans la dramaturgie uruguayenne, voir particulièrement les travaux de l'auteur et théoricien Roger Mirza dont on trouvera plusieurs exemples en bibliographie. On peut aussi se référer à la section 3.3.5 *Panorama de la scène théâtrale lors de l'enquête de terrain en 2010* du présent mémoire.

Un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. Il sait que cet effet ne peut pas être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable. Mais il y a deux manières de penser cet indécidable et de faire œuvre avec lui. Il y a celle qui le considère comme un état du monde où les opposés s'équivalent et fait de la démonstration de cette équivalence l'occasion d'une nouvelle virtuosité artistique. Et il y a celle qui y reconnaît l'entrelacement de plusieurs politiques, donne des figures nouvelles à cet entrelacement, en explore les tensions et déplace ainsi l'équilibre des possibles et la distribution des capacités (Rancière, 2008 : 91-92).

Dans la vision de cette génération, la provocation est intrinsèque au rôle du créateur (l'auteur, mais aussi dans un second temps le metteur en scène, etc.) qui essaie d'établir un rapport d'imprévisibilité entre une œuvre et un public, un rapport qui, pour reprendre l'expression de Rancière, « s'émancipe » des dualités traditionnelles.

Cependant, cette notion de provocation inclut aussi les artistes entre eux, dans le processus de création lui-même. Laola explique comment elle affiche ses intentions « provocatrices » dans la forme du texte :

J'aime laisser clairement dans le texte qu'il va falloir avoir une « tête pensante » pour le mettre en scène. Il faudra se creuser la tête... Le texte doit être provocateur, pas un manuel d'instruction³³.

Ainsi, la connotation « de la provocation » inclut les esthétiques tout en ayant une connotation beaucoup plus large. Pour cette génération, être « provocant » représente un certain rôle de l'artiste. Ceci ne doit pas lui accorder toutes les permissions, mais il doit pouvoir exprimer un besoin authentique d'expression.

4.3.4 Un regard authentique

Alors que prend forme une certaine identité collective, notamment à travers des formes d'identifications et la référence au principe de provocation, une autre stratégie demeure primordiale. Il s'agit de l'expression d'une parole authentique, la réponse à un appel urgent et personnel, venant de l'intérieur. À l'inverse des modèles de l'auteur dramatique proposés précédemment apparaît celui de « l'auteur illégitime ». Celui-ci peut être un calculateur, un

profiteur qui s'investit dans l'écriture dramatique pour des raisons peu nobles, tel le profit ou la recherche d'une gloire facile. Son stéréotype est celui de l'auteur dramatique travaillant dans le théâtre commercial. Il ne s'agit pas de rejeter l'aspect « populaire » du théâtre qui trouve d'ailleurs son pendant le plus noble dans le théâtre du carnaval, la Murga. Ce qui devient illégitime est de faire passer un besoin d'activité lucrative avant un besoin vocationnel. Pour cette génération « de la provocation », savoir profiter des occasions offertes en terme de concours ou de subventions, et du contexte considéré généralement plus favorable que celui des générations précédentes ne doit pas se faire aux dépens de son intégrité artistique. Comme l'exprime le portrait d'Émiliana :

L'artiste authentique

Émiliana a toujours eu plusieurs projets d'écriture en chantier en parallèle de ses activités de comédienne. Elle écrit un peu de tout : de la poésie comme du théâtre, en plus de tenir un journal intime. Le premier projet qu'elle porta à terme provient de l'écriture de certaines expériences personnelles, véritablement pour elle-même. Elle terminait alors de jouer un spectacle comme comédienne qui avait été particulièrement prenant et inspirant pour elle. Elle sentait le besoin de faire un projet plus personnel et en même temps la pièce qu'elle écrivait commençait à prendre corps. Elle décide de réunir un groupe d'amis et de monter son texte. L'expérience fut plutôt un succès. Le spectacle eut une bonne réception critique, et le texte fut candidat au prix Florencio. Ceci lui fait ressentir une pression à laquelle, au début, elle s'efforce de répondre. Au moment de l'entretien, Émiliana continue de produire, elle a d'ailleurs publié récemment une pièce dans un ouvrage collectif. Mais elle ne sent plus la pression d'arriver à la hauteur des considérations des autres. Elle y va à son rythme.

4.4 La légitimation de l'identité, la désignation

Comme il a été question dans la dernière partie de ce chapitre, la manière d'être auteur dramatique se détermine en partie dans la relation à l'autre. Dans ce cas, les pairs et les modèles vivants ou posthumes, participent de l'univers des représentations d'un auteur dramatique. Comme le suggère le principe de l'interactionnisme selon Erving Goffman, s'exposer, par le biais d'une œuvre, dans la sphère du social, entraîne inévitablement des interactions sociales d'où émergeront des formes de désignation. Goffman, dans son ouvrage

The Presentation of Self in Everyday Life (1969), emprunte brièvement au langage des arts de la scène pour expliquer le caractère performatif de la construction de l'identité où l'individu doit à la fois s'approprier et s'inventer un rôle :

When an actor takes on an established social role, usually he finds that a particular front has already been established for it. Whether his acquisition of the rôle was primarily motivated by a desire to perform the given task or by a desire to maintain the corresponding front, the actor will find that he must do both. (Goffman, 1969 : 24).

Nathalie Heinich considère que l'identité ne peut se passer d'actes de désignation et que ceux-ci déterminent l'existence de la hiérarchie de l'auteur, du génie au médiocre (Heinich, 2000 : 240). Il s'agit d'être reçu d'une certaine manière par les autres. Ceux-ci projettent un caractère, un rôle social ou même une attitude sur un individu, relativisant sa relation au monde.

La désignation est vécue comme une manière de légitimer une certaine identité d'auteur dramatique. Une fois cette identité acquise, l'individu devra prendre position vis-à-vis le type de réception dont il a fait l'objet. En fait, il apparaît que ce moment de la désignation correspond, dans bien des cas, à celui où s'affirme un sentiment d'être auteur dramatique. Pedro exprime ainsi sa réaction lorsqu'il apprend que sa première œuvre a remporté un concours d'écriture :

(...) ce fut une surprise! Je n'avais jamais vraiment rien écrit avant et le prix fut comme une validation du milieu³⁴.

Le « milieu », dans le discours de Pedro, renvoie à la communauté du théâtre indépendant de Montevideo. Celle-ci est représentée plus précisément par le jury d'un concours. Plus qu'une reconnaissance de son identité d'auteur dramatique, cette désignation renvoie à un caractère d'excellence. Elle signale non seulement un auteur dramatique, mais peut-être un « excellent » auteur dramatique, capable de remporter des prix. Ainsi, il est apparu que l'acte d'écrire est souvent impulsé ou motivé en partie par la participation à un concours, s'inscrivant dans un contexte social où de telles opportunités sont envisageables. À présent, les concours apparaissent comme des tremplins à une désignation légitime d'auteur. Sebastian se souvient du moment où il a commencé à se sentir auteur dramatique :

Quand, récemment, j'ai gagné la première mention au concours littéraire

municipal, j'ai commencé à sentir que je pourrais faire des choses intéressantes. Les juges étaient des gens que j'admirais³⁵.

D'ailleurs, il convient de préciser que la désignation n'est pas le gage de l'identité légitime. Son effet peut être lié à la manière de se présenter comme auteur dramatique, mais toute désignation n'a pas le même mérite, selon sa provenance ou d'autres facteurs, tel le moment où elle arrive dans le cheminement singulier d'un individu. Ainsi, certaines désignations peuvent être source de conflit interne. Comme exprime Carlos :

Tous ont été très généreux avec moi, trop peut-être. On m'a considéré un auteur longtemps avant que moi-même je le sente³⁶.

Ainsi, devenir auteur dramatique implique également de savoir répondre à certaines attentes. Il faut pouvoir démontrer à la fois la singularité de son caractère d'auteur dramatique, et son appartenance ou son inscription dans la communauté du théâtre indépendant. Émiliana explique qu'elle sentait le besoin de répondre à une certaine pression imposée par une forme de désignation :

(...) le texte fut candidat comme meilleur texte d'auteur national, mais ne gagna pas. Après on me demandait toujours quels étaient mes projets, il y avait un intérêt particulier pour mon travail comme auteure et ça me faisait quelque chose parce que ça ne m'arrivait pas comme actrice, qu'on s'intéresse à moi comme ça. Maintenant l'excitation est passée et on ne me pose plus autant de questions³⁷.

Dans le contexte du premier mandat du Frente Amplio, l'État lui-même devient une source de désignation, particulièrement à travers certaines initiatives du mandat de l'INAE. Notamment, l'invitation à faire partie d'une communauté numérique d'auteurs dramatiques uruguayens. Le site Dramaturgiauruguay repertorie depuis 2008 les auteurs dramatiques de l'Uruguay et leur permet de personnaliser leur page de membre en y ajoutant une biographie, des liens vers d'autres sites d'auteurs ou d'autres informations de leur choix. De plus, une des principales fonctions de ce site Web est d'héberger des œuvres des auteurs qui souhaitent les rendre accessibles dans le cyberspace. Les œuvres sont déposées sur le site et peuvent être téléchargées gratuitement. Ce site a une bonne réputation auprès de la génération « de la provocation ». En effet, une stratégie de légitimation consiste à s'appuyer sur les institutions considérées légitimes, comme souligne l'attitude de Bernardo :

La vérité c'est que je ne me sens pas comme un auteur dramatique. Je crois qu'à

partir de l'invitation à participer à la page Web du ministère pour les auteurs, c'est déjà une reconnaissance de ton travail. Et aussi, dans ce petit milieu, être sortant de la EMAD aide à te faire connaître, te faire voir, et c'est une certaine légitimation de ce que tu fais³⁸.

En regard de ce contexte favorable à sa génération, Carlos considère qu'il est « arrivé au bon moment ». Son identité d'auteur dramatique est présentée comme une conséquence accidentelle :

Je suis arrivé au moment opportun, où c'était devenu nécessaire. Il faut comprendre qu'avant moi il n'y avait pas un auteur ou metteur en scène de moins de 40 ans. Peut-être quelques-uns de fin trentaine, 38... Il y en avait, mais ils étaient plus périphériques, ils n'étaient pas présents dans un théâtre important... Et pour moi ce fut accidentel... Ils m'ont laissé faire. Ça a beaucoup à voir avec ma génération. Les autres générations voient l'écriture et la mise en scène avec beaucoup de respect et ça ne peut pas se faire légèrement. Moi aussi j'ai du respect pour ça mais ma génération, en général, n'a pas la moindre idée de ce qu'est l'écriture et la mise en scène et le fait quand même! Elle y va en apprenant, avec l'idée de le faire mieux à chaque fois... Je me souviens d'avoir pensé : il n'y a pas de lieu qui l'enseigne alors je vais apprendre avec l'expérience. Et l'école de la pratique est très accessible ici en Uruguay³⁹.

Carlos envisage son parcours comme résultant de différents facteurs externes à lui-même. Il présente le portrait d'un auteur « accidentel » où devenir auteur dramatique apparaît par moment comme une question de chance :

L'auteur accidentel

À la fin de son secondaire, l'indécision s'empare de Carlos. À l'université il erre de département en département, tout en s'amusant pendant deux ans dans les cours du Théâtre Circular. Avec un groupe d'amis, il participe à la Movida Joven. N'ayant pas de pièce à présenter, Carlos propose d'en écrire une et c'est ainsi qu'il écrit son premier texte, en une semaine à peine. Finalement, Carlos décide qu'il veut se dédier au théâtre et faire des études pour être acteur. Ceci est venu comme une certaine surprise pour ses proches, car Carlos n'a jamais été porté vers les arts ni la littérature. Il considère que « l'époque » l'a beaucoup aidé dans sa décision. Au moment de choisir une carrière, le pays traversait une importante crise économique. Ainsi, la précarité du domaine du théâtre semblait relative. Tout en étudiant à la EMAD, Carlos participe à la Movida Joven où il remporte des prix avec une pièce qui est alors invitée dans un théâtre professionnel. Carlos propose à ce même théâtre d'accueillir une nouvelle pièce qu'il a écrite et qu'il veut mettre en scène. En même temps, il reçoit une bourse pour partir deux mois réaliser un stage d'écriture dramatique en Espagne. Carlos part peu de temps avant la première de sa nouvelle pièce. À la fin du stage, Carlos revient à Montevideo

pour découvrir le succès public et critique toujours grandissant de cette pièce. En son absence, il est devenu un nouvel auteur à la mode. C'est à ce moment qu'il se met à réfléchir à ce qu'il a fait et qu'un sentiment de responsabilité vient se rajouter au plaisir d'écrire.

La désignation impose et détermine une relation entre l'auteur dramatique et la communauté, voir avec plusieurs communautés. Source de légitimité, la désignation apparaît un seuil fondamental de l'identité d'auteur dramatique.

4.5 La vocation et la profession

Les trois seuils de l'identité, proposés par Nathalie Heinich (Heinich, 2000), et repris ici afin de baliser le chapitre : l'autoperception, la présentation et la désignation, prennent sens dans leurs interactions. Devenir auteur dramatique, bien qu'impliquant ces trois seuils, a difficilement une fin mesurable. Car l'identité est un processus qui se réactualise constamment. En ce sens, l'idéaltype apparaît d'autant plus déterminé à partir d'un cadre socio-historique.

Dans l'élaboration de l'idéaltype de cette génération, il a tout d'abord été question de l'acte d'écrire, de la manière et des conditions dans lesquelles il se réalise, tout en observant que cet acte peut dépasser le temps passé à la table de travail pour s'inscrire dans l'expérience de vivre. Il a ensuite été question de la pluriactivité comme valeur intrinsèque de l'identité d'auteur dramatique. Ensuite, que le théâtre est une activité collective, malgré le caractère singulier du travail de l'auteur dramatique qui se réalise en grande partie en solitaire. En effet, cette génération « de la provocation » emploie plusieurs stratégies d'identification ou de rejet vis-à-vis des modèles traditionnels ou contemporains. Ceci permet de construire une certaine identité collective de cette génération où la provocation prend notamment sens comme le rôle de l'auteur dramatique. Enfin, le rapport de dépendance aux pairs s'affirme dans la nécessité d'une désignation, afin de considérer légitime son identité d'auteur dramatique.

L'identité d'auteur dramatique « réussie », celle que l'on vise à atteindre, repose sur une désignation à l'intérieur de ces deux régimes : la vocation, une reconnaissance de l'amour

que l'on a pour son art et du mérite de son authenticité, et la profession, une reconnaissance de son travail et de la valeur monétaire qu'il peut avoir.

En régime vocationnel, être auteur dramatique nécessite une certaine foi et est la réponse à un appel intérieur. Comme dit Pedro :

J'écris pour clarifier des choses pour moi. Sortir des choses de moi-même pour les regarder et ensuite les réintégrer. Objectiver ou quelque chose comme ça...
C'est un espace de méditation⁴⁰.

La vocation est un trait fondamental de la pratique artistique dans le milieu du théâtre indépendant de Montevideo. Ainsi, tout en faisant partie de la singularité de chacun, la vocation investie également le régime de communauté. Cependant, cette génération est consciente d'arriver à un moment où s'effectue une certaine professionnalisation de leur pratique, grâce, en partie, à un appui plus important de l'État. C'est notamment ce que représentent les programmes de subventions de l'INAE. Cependant, les conditions socio-économiques, plus particulièrement les salaires des auteurs dramatiques, les rendent ambivalents à nommer cette pratique véritablement professionnelle. Comme dit Carlos :

Pour moi, la profession est un travail dont la rétribution économique est une partie importante. Je sais que j'écris « professionnellement » c'est-à-dire « comme si on me payait », mais on ne me paye pas⁴¹.

Sebastian réussit, grâce à la pluriactivité, à vivre de son art. Profondément ancré dans une démarche vocationnelle où « l'école de la pratique » prend une large place, il considère l'écriture dramatique comme une profession. D'ailleurs, à travers les prix, les bourses, les droits d'auteur et les commandes de textes, l'écriture dramatique est devenue une partie importante de son gagne-pain.

L'auteur dramatique professionnel

Sebastian fait du théâtre depuis qu'il a 14 ans. Il a décidé d'étudier pour être acteur sans le moindre doute. Depuis qu'il est enfant, il rêve de publier un livre avant ses 18 ans. Quand il découvre la Movida Joven il décide d'écrire une pièce pour se présenter au concours. Son texte gagne la deuxième place et certaines personnes du milieu l'encouragent à poursuivre. Il décide alors de se présenter à tous les concours possibles et commence ainsi à gagner des prix pour des pièces qui n'ont pas encore été représentées. Ainsi, il commence à monter ses textes

grâce à l'appui de programmes du MEC. Devant un certain succès rencontré, d'autres compagnies commencent à monter ses pièces, dont la Comédie-Nationale. Sebastian vit du théâtre, où sa passion est son gagne-pain. Il est acteur, auteur dramatique, metteur en scène et professeur. Il considère la pluriactivité comme une nécessité tant économique que vocationnelle, pour répondre aux différents besoins qui surgissent en lui. L'impulsion d'être sur scène comme acteur, mais également celle d'écrire qui, à son dire, lui confère une certaine double personnalité. La pluriactivité confère à Sebastian une certaine tranquillité. Bien que ce ne soit pas le cas pour l'instant, il ne doute pas que le jour où on ne l'appellera pas pour des contrats, il va continuer de faire ses projets.

Ainsi, pour cette génération, une identité d'auteur dramatique « réussie » correspond à trouver le moyen de construire, de manière cohérente et légitime, la vocation et la profession. Il s'agit de plus d'inscrire cette identité à la fois dans le régime de singularité, ainsi que dans celui de communauté. Notre intention a été de démontrer comment ces deux régimes sont irréductibles à la fois dans le concept même de génération « de la provocation » et dans la présentation de parcours singulier.

CONCLUSION

Cette recherche avait comme intention de proposer un idéaltype de l'auteur dramatique de la génération « de la provocation » dans la communauté du théâtre indépendant de Montevideo. Cette génération, il convient de le rappeler, est née au début des années 1980. Elle arrive sur le marché du travail en parallèle à l'élection du Frente Amplio en 2004, et dont le premier mandat à la gouvernance s'effectue entre 2005 et 2010.

L'idéaltype n'est pas un objet « réel », il est plutôt la conceptualisation d'une réalité rencontrée par un chercheur, dans une perspective d'intelligibilité. En effet, l'idéaltype dont il est question, un instrument d'abstraction du réel, vise à s'intéresser au sens que les acteurs accordent à leurs actions. En ce sens, il est limité par les données et la compréhension du chercheur qui pose nécessairement un regard sur son objet.

Ce projet de recherche propose que l'identité d'auteur dramatique se développe également en relation à la société. Il considère que le contexte du premier mandat du Frente Amplio fait partie du phénomène de cette génération, tel que l'ont explicité les participants lors des entretiens. Dans la perspective proposée, la pratique de l'écriture dramatique est une option de plus en plus viable. En regard de ce contexte jugé favorable, cette génération cherche à concilier différents modèles de l'héritage théâtral où la vocation demeure la caractéristique essentielle de l'identité d'auteur dramatique dans le milieu du théâtre indépendant de Montevideo.

L'idéaltype tente de mettre en valeur les moyens employés par les participants rencontrés lors de l'enquête de terrain, vis-à-vis le développement de leur pratique de l'écriture dramatique. Dans le cadre de cette recherche, il permet également de connaître davantage le milieu du théâtre indépendant de Montevideo. En effet, la recherche se concentre dans la capitale, Montevideo, le centre économique et culturel, il exclut donc le reste de l'ensemble du pays. Malgré tout l'intérêt que l'activité théâtrale dans les autres régions de l'Uruguay pourrait

susciter, couvrir tout ce territoire en tenant compte des réalités régionales était une perspective trop ambitieuse pour ce mémoire de maîtrise.

Dans la rédaction de ce mémoire, il a aussi fallu demeurer conscient des limites du projet de recherche. En effet, celui-ci représentait une première incursion dans un territoire étranger, le milieu du théâtre indépendant de Montevideo. La difficulté à avoir accès à des données préalablement à l'enquête de terrain et les connaissances limitées de la langue espagnole sont des facteurs non négligeables. Le théâtre uruguayen est très peu connu des publics canadiens. L'idée de s'intéresser d'abord aux individus artistes est envisagée comme un chemin possible pour s'ouvrir davantage éventuellement aux œuvres et aux esthétiques théâtrales de cette région.

Ce projet s'inspirait notamment de l'ouvrage *Être écrivain* (2000) de Nathalie Heinich, de certaines perspectives méthodologiques, ainsi que des concepts proposés par cette auteure. Il s'inspira même de la forme de l'ouvrage d'Heinich, en incluant des portraits d'artistes à l'idéaltype de la génération concernée. L'intention derrière cette forme visait justement à rappeler au lecteur que derrière l'idéaltype d'une génération se dresse des individus. En effet, l'idéaltype était présenté dans la perspective d'une pluralité de régimes axiologiques. Il s'agit d'une posture anti-réductionniste qui propose justement d'observer les tensions entre les régimes de singularité et de communauté, tel que conceptualisé par Nathalie Heinich. La vocation est généralement associée au régime de singularité, répondant notamment au besoin d'authenticité des participants rencontrés en entretiens, ainsi qu'à la perspective selon laquelle « être » auteur dramatique est perçu dans bien des cas comme relevant d'un don, apparaissant dès les premiers jeux d'enfants, par exemple. Cependant, la vocation investit le régime de communauté, notamment dans la manière dont la pratique d'écriture de cette génération est encadrée par différentes idées d'appartenance au collectif, les stratégies de « l'école de la pratique », de négociation avec un « héritage impossible » ou encore le rôle de provocateur concédé à l'auteur dramatique et participant, selon les participants rencontrés en entretien, d'un certain retour au texte.

Le cadre socio-historique présenté dans le deuxième chapitre de ce mémoire a cherché à démontrer comment les changements de politiques culturelles, depuis l'élection du Frente Amplio, favorisent un modèle professionnel où la pratique de l'écriture dramatique, et donc l'identité d'auteur, est une option de plus en plus viable. Il ne s'agissait pas de faire une analyse des politiques culturelles du Frente Amplio pendant son premier mandat, mais plutôt de rendre compte d'un certain climat d'expectatives à l'endroit du gouvernement, de la part des artistes de cette génération qui se sentent investir le marché du travail dans un moment où s'effectue une certaine valorisation de leur pratique. Dans d'autres circonstances, il serait intéressant d'envisager les politiques du Frente Amplio comme un processus de démocratisation de la culture, pour en observer l'impact social sur les artistes. Puisque tel n'est pas l'objectif de ce mémoire de recherche, il est à espérer que d'autres études plus approfondies sur le sujet seront réalisées dans un futur proche.

Le troisième chapitre présentait un historique du théâtre en Uruguay, plus particulièrement du théâtre indépendant de Montevideo. Il visait notamment à démontrer comment la vocation d'auteur dramatique s'inscrit dans la tradition du théâtre en Uruguay et quels pourraient être certains référents. Afin de donner une place à la dramaturgie uruguayenne dont il est question tout au long de ce mémoire, de brefs extraits de différentes œuvres ont été présentés afin d'accompagner les propos du chapitre. Les œuvres choisies font partie du vaste répertoire de théâtre uruguayen, ainsi de nombreuses autres œuvres auraient pu être tout autant légitimes. Le choix des œuvres a plutôt été guidé par un souci de disponibilité et avec l'intérêt de faire connaître ce qui nous semble des figures maîtresses de cette dramaturgie.

Caractériser cette génération « de la provocation » renvoyait au rôle que celle-ci tente d'accorder à l'auteur dramatique. Ce rôle est lié à la recherche d'une certaine relation entre l'œuvre et le public ou même l'œuvre et les créateurs de l'œuvre. La génération « de la provocation » représente aussi un idéal collectif où certaines valeurs semblent présentes : la pluriactivité, l'école « de la pratique » mais aussi une aspiration certaine à une professionnalisation de l'auteur dramatique.

Dans l'optique d'une suite possible à cette étude davantage concernée par une certaine sociologie de l'artiste, il serait intéressant de réaliser une analyse dramaturgique des œuvres de cette génération afin d'y observer les thèmes soulevés dans ce mémoire. Bien que ce travail ne franchisse pas cette étape, elle apparaît comme la suite logique de ce genre de recherche où la question centrale était de réfléchir à l'identité et au rôle de l'auteur dramatique tel que le représente une génération de praticiens. Il s'agirait maintenant de voir comment les hypothèses et conclusions développées dans ce mémoire peuvent servir d'ancrage à l'analyse formelle et thématique de ces œuvres écrites pendant la même période de 2005 à 2010. Au chapitre trois du mémoire, il est brièvement question de *Fuga de ángeles* de l'auteur Santiago Sanguinetti. Cette œuvre, avec d'autres du même auteur notamment, pourrait être un point de départ pour mettre en relief les procédés et stratégies d'écriture de cette génération en lien avec la caractéristique « de la provocation ». Celle-ci renvoie à différents partis pris ou modèles esthétiques permettant d'établir une relation avec le public, et une approche du politique qui se propose non-militante. Notre hypothèse est à l'effet qu'une analyse dramaturgique critique ouvrirait en outre sur les positionnements politiques, voir idéologiques des auteurs concernés face à la réalité nationale contemporaine. Comment s'exprime, dans les textes, la tension entourant le concept d'héritage impossible, tel que présenté dans le chapitre 4 du mémoire. Par exemple, de quelle manière est abordé le sujet de la récente dictature militaire chez cette génération dans leurs œuvres? Notre impression est qu'il est bien présent dans les textes des jeunes auteurs, en lien particulièrement à une recherche de compromis entre une double nécessité de mémoire et d'oubli.

Le concept de provocation renvoie également à une certaine forme de violence qu'il pourrait être intéressant d'analyser dans les textes, possiblement au regard de la tradition théâtrale en Uruguay ou encore en lien à d'autres phénomènes ou mouvances contemporaines propre à cette région. En ce qui concerne la professionnalisation de l'auteur dramatique, ou du moins cette impression d'être davantage pris au sérieux, qu'est-ce qu'il est possible d'observer dans les textes des auteurs pour appuyer cette valeur revendiquée? Toutes ces questions nous semblent des pistes intéressantes pour entamer un travail d'analyse de textes, donnant suite à cette recherche.

D'autre part, il serait intéressant de poursuivre le travail effectué dans ce mémoire en adoptant une approche comparative. Le type de méthodologie de recherche proposé pourrait notamment être applicable à d'autres réalités canadiennes ou internationales, en tenant compte bien entendu de leurs contextes contemporains particulier. Ceci pourrait permettre d'approfondir la méthodologie de recherche et l'employer à d'autres réalités d'artistes. Il pourrait s'agir de s'intéresser, par exemple, à l'auteur dramatique de la francophonie canadienne en situation linguistique minoritaire depuis l'élection du gouvernement conservateur.

Il est à souhaiter que d'autres recherches pourront approfondir ces questions et donner à connaître davantage la dramaturgie uruguayenne, voir latino-américaine. En effet, cette recherche fut un révélateur de la richesse des traditions et courants contemporain dans le théâtre en Uruguay et plus largement encore dans le continent sud-américain de langue espagnole. Elle a permis à la chercheuse de s'initier bien modestement aux cultures théâtrales de différents pays peu éloignés de l'Uruguay tel l'Argentine, le Chili ou encore le Pérou. Nous souhaitons, bien humblement, pouvoir contribuer à des échanges artistiques avec ces pays, particulièrement l'Uruguay, et le Canada.

ANNEXE 1

GRILLE DE QUESTION POUR LES ENTRETIENS

INFORMATION GÉNÉRALE

Información general

1. Où as-tu grandi?

¿Dónde creciste?

2. En quelle année es-tu né?

¿En que año naciste?

3. Quand on te demande ce que tu fais dans la vie, qu'est-ce que tu réponds?

Cuando alguien te pregunta que haces en la vida, que respondes?

ORIGINE ET INTÉRÊT POUR L'ÉCRITURE DRAMATIQUE

Orígen e interés por la escritura dramática

4. Quel intérêt est venu le premier : le théâtre ou l'écriture?

-Est-ce que c'était une (des) activité quotidienne dans ta jeunesse?

-Comment as-tu écrit ta première pièce?

Qué interés vino primero : ¿el teatro o la escritura?

¿Alguna de estas actividades eran cotidianas en tu juventud?

¿Como escribiste tu primera obra?

5. Qu'est-ce que l'écriture dramatique pour toi?

-Est-ce que tu écris tous les jours?

¿Qué es la escritura dramática para tí?

¿Escribes todos los días?

6. Pour qui écris-tu?

¿Para quien escribes?

FORMATION *Formación*

7. Quelles études as-tu faites?

-Lesquelles sont liées à l'écriture dramatique?

¿Qué estudios has realizado?

¿Cuáles estan relacionados con la escritura dramática?

8. Qui sont les auteurs que tu admires, et pourquoi?

¿Quiénes son los autores que admiras, y por qué?

LE THÉÂTRE INDÉPENDANT DE MONTEVIDEO

El teatro independiente de Montevideo

9. Comment as-tu choisi de travailler dans le « théâtre indépendant » à Montevideo?

-Quels sont les avantages/désavantages d'être auteur dramatique à Montevideo?

¿Como has elegido trabajar en el Teatro independiente en Montevideo?

¿Cuáles son las ventajas, desventajas de ser un dramaturgo en Montevideo?

10. Quel est le rôle de l'auteur dramatique dans le « théâtre indépendant »?

¿Cuál es el rol del dramaturgo en el Teatro independiente?

LA CARRIÈRE *La carrera*

11. À quel moment a-t-on commencé à te considérer comme un auteur?

¿En qué momento te empiezan a considerar como un autor?

12. Est-ce que tu es rémunéré pour ton travail d'auteur dramatique?

-Quelle est ta source de rémunération principale?

-Est-ce que tu as des textes publiés?

¿Es remunerado tu trabajo como dramaturgo?

¿Cuál es tu principal fuente de remuneración?

¿Tienes textos publicados?

13. Comment te partages-tu entre tes différentes activités?

- La pluriactivité est-elle un choix ou une obligation pour toi?

¿Como te divides entre tus diferentes actividades?

¿La pluriactividad es una elección o una necesidad para tí?

14. Quelles sont tes expériences à l'étranger comme auteur dramatique?

¿Tienes experiencia en el extranjero como dramaturgo?

PROFIL GÉNÉRATIONNEL *Perfil generacional*

15. À quoi sert l'écriture dramatique aujourd'hui?

¿Para qué sirve la escritura dramática de hoy?

16. Est-ce que tu as l'intention de continuer à écrire?

¿Tenes intención de seguir escribiendo?

ANNEXE 2

CARTE THÉMATIQUE OÙ FIGURE LE PAYS DE L'URUGUAY



<http://www.mapsofworld.com/images/south-america-map.gif>

APPENDICE

EXTRAITS DES ENTRETIENS, VERSION ORIGINALE EN ESPAGNOL

¹ Cuando era chica, muy chica, 4, 5 años, hacia un especie de radio teatro. Me grababa la voz y contaba historias, era un tipo de programa de radio que armaba con 4, 5 años... Una locura de niñas... y en casa tenía los disfraces, también como que me armaba personajes... Así que yo creo que, yo lo veo como todo una misma cosa... Quizás inventar historias, inventar personajes como una sola cosa...

² Cuando fui al tercer año, ya había dejado biología y había medio decidido hacer la facultad de ciencias de la comunicación, porque tampoco sabía que quería hacer... Decidí, y eso fue un momento así de pelea con mi padre, yo vivía con mi padre, decidí que iba a dedicarme al teatro y que iba dar la prueba para entrar en la EMAD. Que era una escuela muy difícil entrar... Entonces, la discusión fue en torno a medio a que... Yo creo que si hubiera sido mi padre me enojaría mucho mas incluso conmigo... Porque lo mío... era, nunca había dado señal que iba a ser teatro. Fue en plena crisis que yo me anoté al teatro. Entonces daba para desconfiar, por un lado, no... De joven no me interesaban las artes...

³ Mi vieja hacía teatro, era directora y fue actriz. Cuando yo nací estaba dando clases con un formato muy de talleres y con ese tipo de teatro bien del momento de los 80 y principio de los 90 que fue un momento de rupturas (...) y bueno yo de chica estaba en ese medio, asistía a los talleres, mi vieja no tenía donde dejarme... Mis primeros recuerdos de niñas son imágenes de escenario...

⁴ El teatro siempre me interesó, desde el principio como espectador... Desde muy chico... Siempre me gustó ir como publico, como espectador, iba todo los fines de semana. Porque empecé de chico con mi madre y después seguí yendo solo todo los fines de semana.

⁵ Yo siempre quise escribir. De chico quería escribir. Escribí cuentos, poemas... Que eran horribles! Entonces había tomado este material para escribir una obra de teatro Mi primera obra esta basada en varios poemas que había escrito a los 17-18 años. (...) De echo uno de mis sueños de niño era tener un libro escrito antes de mis 18 años. No sé porque, era como un sueño. Entré en la EMAD y ví que todo el mundo escribía. Y yo eché mano a este material que tenía que no me había dejado de gustar, estos primeros poemas, primeras ideas, me decían algo, eran algo... importante para mí... Sentía que había algo honesto y que podía llegar a ser interesante. Me propuse escribir una obra de teatro y tomé este material.

⁶ Hubo un montón de gente que empezó a presentar sus primeras obras ahí. Entonces vos decís : yo quiero hacer como tal... Que hizo tal, ah! cuando era joven hizo esto... Entonces te dices, ahí hay una posibilidad en la movida joven. En tercero con el teatro del absurdo, se me ocurrió escribir una obra. También era por necesidad grupal, esa cosa de decir : vamos! Hagamos algo...

⁷ En Uruguay no hay donde estudiar ni dramaturgia ni dirección pero yo tampoco sabía que quería hacer eso. Entonces... En realidad lo que sabía es que quería ser actor. Hacer teatro. En Uruguay esta muy vinculada esta idea: si quieres hacer teatro, quieres ser actor... Como no hay otras carreras, no creo que la gente inicialmente, los estudiantes desde el inicio se preguntan a ver que voy hacer en el teatro, en realidad entran por el carril del actor que parece la única posible.

⁸ Kartun dice que el escribe todo los días un poquito, yo creo como dice Kartun que la escritura es un ejercicio, que hay que ejercitarlo... Ahora también creo que el ejercicio no tiene que ser del mismo... Yo todo los días pienso en la escritura. Y para mí eso es un ejercicio. Todo los días pienso en una obra que voy a escribir, esta ahí, conmigo, en el tema...

⁹ El hecho de haber vivido toda mi vida acá influye mucho en la escritura. Tengo una ventana grande que da sobre una esquina... Fue importante... Les fines de semana, acá, hay varias discotecas y siempre se arman batallas campales en la esquina, es brutal... Todo los sábados de noche es la

guerra! Y eso siempre me impacto mucho. Crecí en eso. Entonces, es bien importante el hecho de haber vivido acá, para mí. (...) Siempre hablo de Montevideo, me encanta hablar de Montevideo. Mis obras las escribo mirando por la ventana y lo que escribo es nada más lo que veo...

¹⁰ No sé aprovechar de las mañanas... Me despierto entre las 10 y 12 y ahí empieza mi día, no funciona de mañana. Después trabajo, me voy a los ensayos o doy clases a partir de las 7, 8... Y mi tiempo de escritura generalmente empieza a la una de la mañana y va hasta que escribí lo que quería escribir, o veo películas o leo libros son mis horas intelectuales: de la una a las 5 generalmente.

¹¹ Cuando pienso en la escritura yo pienso en tratar de escribir algo que contiene teatro en papel. Será como que la escritura es algo individual y el teatro algo colectivo. Esta contradicción es lo que me gusta de mi trabajo. La escritura dramática es un trabajo individual, libre, muy personal, está limitado solo para mi capacidad de imaginación. En un formato que no es el formato final. Eso es interesante... Yo no escribo para que me lean. Escribo para hacer teatro.

¹² Yo tenía el ganas de trabajar con estas actrices y ellas querían trabajar conmigo, nos conocíamos ya desde la escuela... Entonces empezamos hacer como una investigación para escribir una obra para dos actrices, primera condición! Y tenía que ver con el cruce de estos tres mundos. Entonces estuvimos como 4-5 meses ensayando, improvisando y luego surge que yo escribo la obra y ahora la estamos ensayando para representar.

¹³ Yo creo que es una buena obra, una linda obra, cuando la ví representada no me funciona del todo. Como texto. Yo tuve miedo de haber sido demasiado literario. Con lo que escribía, me estaba alejando de la escena. Leo mis obras ahora y les encuentro muy lindas de escuchar, para mí me hace mucho bien, pero pienso... jamás quiero ser un dramaturgo expulsado de la escena...

¹⁴ No la empecé escribiendo pensando en estrenarla, empecé también de la misma manera que otras cosas, a partir de experiencias personales, autobiografías... Y en determinado momento cuando empiezo a tener un cuerpo dije bueno, quiero terminarla y quiero dirigirla... Y fue un proyecto de dirección y de conseguir dinero, y bueno...

¹⁵ Yo creo mucho en el trabajo integral. Entonces... Creo que los actores deben participar al diseño de su vestuario, creo que debo trabajar en la dramaturgia como en la dirección, como que... Creo que el trabajo en equipo axial es mucho más provechoso. Que Cuando... Yo por ejemplo me meto mucho en el diseño de luz, bueno la escenografía la hice yo...

¹⁶ Que soy profesor de filosofía y que hago teatro. Y si preguntan de nuevo, porque muchas veces me preguntan si soy actor, y digo que no, que estudié para ser actor pero soy director y dramaturgo.

¹⁷ Todo nace de la necesidad de actuar. Disfruto mucho más actuar que escribir o dirigir. Ahora, escribo porque necesito escribir. Son como dos personas distintas, casi absolutamente distintas.

¹⁸ Cuando escribo no escribo desde el lugar del dramaturgo, como escritor... Escribo como actor. Y como actor cuando yo escribo es como que hago hablar a los personajes y puedo sentir la emoción de los personajes... Entonces es como un poco agotador leer una obra que yo escribí... Cuando vos entendés la emoción que traen los personajes y que vas leyendo, estás todo el tiempo cabalgando tu emociones y terminas la obra como... No pueden ser lecturas frías o analíticas... Escribo y leo a ver si funciona de acuerdo a la emoción, a como piensan, como se vehiculan los personajes.

¹⁹ Estamos en un momento yo creo a partir de 2005, donde empiezan a aparecer fondos, bueno ahora quiero hacer mis proyectos... y ver que eso se puede, que hay otros de mi edad que lo pueden hacer entonces, bueno, voy a escribir y voy a dirigir. Entonces hay como una democratización...

²⁰ Que paso? El ministerio hizo entrar personas como Mariana Percovich, Mario Ferreira, Como Riveiro, Roberto Suares, Mariannella Morena... Personas que nos escuchan, nos apoyan y confían en nuestro trabajo.

²¹ En los 80, 90 hubo todo un movimiento del teatro del cuerpo, del espectacular y no sé que, yo creo

que ahora hay un especie de vuelta al vínculo... Ahora hay un reencuentro con el texto (...) Yo siento eso que hay una vuelta al texto, al dramaturgo como un gran referente artístico... No tanto como el bichito que te imaginas escribiendo así... flaco, encerrado... Pasa ser un actor mas del vínculo. Yo creo que es un provocador, el texto. Y que hoy se le permite eso también. No es un manual. No se pelea tanto con el texto sino que se juegan con el. Y creo que en el Uruguay particularmente esta vuelta al texto fue la entrada a un posible teatro emergente.

²² Hace un tiempo, una profesora, una gran profesora, una gran actriz y una gran directora, de unos no sé, 50 años tendría, le dijo a mi novia, vos tenes suerte, yo cuando era joven estaban de moda los veteranos, los artistas viejos... Yo ahora estoy vieja y están de moda los jóvenes.

²³ No sé si escribir obras a los 25 años tiene un merito. Para mi el merito es : En 20 años donde voy a estar? Porque también capáz que pasa que tengo hijos y no sé qué y me dedico a otra cosa. Entonces no es que me preocupe de lo que va pasar conmigo dentro de 20 años pero también me parece que es el momento para romperlo ahora, quiero decir para estar produciendo cosas ahora, pero también hay que ver que continuidad artística eso tiene...

²⁴ Es que me parece que la profesión de dramaturgo estaba mas conectado con la profesión de escritor, punto. Pienso en autores nuestros como Ricardo Prieto, Mauricio Rosencof, generaciones... 60 años... y que no tenían nada que ver con la escena, no dirigían, no actuaban... Creo que en nuestra generación las categorías de lo que hacemos ya están tan mezclados... Bueno Sebastian ha publicado su libro... Pero no sé si nos digamos dramaturgos o... si nos identificamos mas como actores, no sé... Este... Yo por ejemplo nunca escribo una obra que otro dirige... Entonces, me hace pensar... Porque nadie me ha encargando escribir algo... Mi tarea como dramaturga es todavía muy relacionado con la escena.

²⁵ La mayoría de nuestros autores importantes fueron muy sombríos.

²⁶ Y a su vez la generación que está arriba de la nuestra, también es bastante accesible. Y está dispuesta... No todo, pero si los referentes de la generación arriba de nosotros, que son los referentes del tipo de teatro que nos gusta, Mariana Percovitch, Coco Rivero, Marianella Morena, todos esos están dispuestos y interesados en ayudarnos en cuanto al material, al trabajo, y en discutir contigo, y enseñarte... y tratarte como igual.

²⁷ A mi la obra de teatro que ví en Montevideo y que me hizo cambiar mucho mi visión del teatro fue, una que dirigió Marianella Morena que se llamaba el *Don Juan: el lugar del beso*, se llamaba. A mi me fascino la escenografía, la iluminación, los actores, esa estética que trabajó ella que fue fabulosa... Era increíble, musical, increíble... En un sótano también. A mi me transformo mucho la cabeza.

²⁸ Las compañías de teatro independiente, lo que yo creo que soy, no les consideramos parte del « teatro independiente » porque eso toma una connotación que nosotros no creemos. Acá el teatro independiente es la historia de un teatro en donde los colectivos teatrales tienen una conexión con la sociedad, una lucha política, una ideología de la izquierda que es una cosa muy peligrosa.

²⁹ Cargamos con ser la generación como que no tenemos la culpa de nada pero tenemos la culpa de todo. Como que : « bueno chicos que van hacer con eso ahora? Se va dejar de hablar de la dictadura, se va hablar de otra forma? » No sé... Y también hay el tema que usted no pueden hablar porque no saben, no le vivieron... En una discusión dentro de nuestra generación, hay actores jóvenes que dicen eso porque hay otras cosas hoy que son mas importantes...

³⁰ Y después el tema es siempre, bueno que hacemos? Y el texto es un tema también porque claro, los textos que hay son bien lejanos de nosotros, eran discursos de otros... Un peso muy grande por la dictadura... (...) Y lo que se usaba mucho son los textos de los nuevos dramaturgos argentinos. Pero ahora es otra historia respecto a la movida Joven hacia textos argentinos, ta! Así que finalmente dije bueno yo escribo algo.

³¹ Si por teatro político hay que decirle al público lo que tiene que pensar yo no estoy para nada de acuerdo. Yo no quiero decirle nada al público en este sentido. Pero si quiero que el público piense y se pregunte cosas. Entonces en este sentido, si es político. Pero no en el sentido que yo tengo que dar un mensaje dirigido. Y creo que hay una reacción en mis contemporáneos de decir no es político en este sentido.

³² Lo que nos une no debería ser un valor, lo que deberíamos trabajar es el asunto de que estamos en desacuerdo. Para pensar igual no, para vivir democráticamente... En este pensamiento, el teatro debe traernos todos pensamientos diferentes y deberíamos salir pensando aun mas diferente uno con el otro.

³³ Me interesa dejar claro en el texto, que va a tener que haber una cabeza sobre este texto. Porque solo no se puede hacer. Solo, esta echa para ser leído... Para hacer la puesta en escena, tiene que meterse en la cabeza (...) los textos nuevos, yo no creo que pueden ser manuales, tienen que ser provocadores.

³⁴ Fue una sorpresa! O sea yo nunca había escrito nada y fue como... Ajj! Esta bueno entonces lo que yo escribí! Hay como una validación, una cierta validación del medio.

³⁵ Recientemente empecé a sentir que podría hacer cosas interesantes cuando gané la mención, la primera mención en el concurso literario de la intendencia. Porque ahí el jurado era gente que yo admiraba también.

³⁶ Acá todos fueron muy generosos conmigo, demasiado tal vez. Me consideraron mucho antes de que yo me considerara un escritor.

³⁷ (...) fue nominado pero no gano. Después todos me preguntaban por mis proyectos... Como... Nunca como actriz me había pasado, como escritora si... Y me hacia algo. Hoy ya no me preguntan... Pero esta presión de preguntar que estas haciendo... A veces pasa que el medio rápidamente te levanta y te aplasta. Esa cosa de « hay! » un nuevo dramaturgo joven, y que hiciste y que vas hacer, esa presión... Me paso que pensé que no podría hacer nada mas

³⁸ La verdad es que no siento, es decir que... creo que al raíces... a ver... Creo que en el momento que hay una pagina de dramaturgos uruguay y que te invitan desde el ministerio a participar ya hay un reconocimiento. Creo además que en este medio tan chico ingresar de la EMAD también, en mi caso, te da determinadas herremientas, como también la EMAD genera, hay gente del medio que te van a ver, te van siguiendo, todo lo que paso con el ministerio que empiezo a dar salas, hay un reconocimiento...

³⁹ Yo aparecí en un momento que habia mucha necesidad... Vos tenes que pensar que en Uruguay no había un autor de menos de 40 anos... Ni director... Haciendo una obra de teatro. Bueno había algunos, tal vez de 38... Habían pero eran medio periféricos, no tenían la presencia en un teatro central... Y lo mío era accidental, o sea... a mi me dejaron. Eso también tiene mucho de mi generación. Generaciones anteriores sienten que escribir y dirigir es algo al que se debe mucho respecto y no se puede ser así no mas. MI generación no sabe si escribir o dirigir y va y lo hace. Va aprendiendo, o sea tiene una responsabilidad con si mismo de hacerlo cada vez mejor... O sea, en determinantes momentos me recuerdo pensar: no hay ningún lugar donde se enseñe, entonces yo voy aprender con la experiencia... Y la escuela de la practica en Uruguay es muy buena y muy accesible.

⁴⁰ Escribo para aclararme cosas. Sacar cosas desde adentro hacia afuera para integrarlas otra vez. Objetiva o algo... Es un espacio meditativo.

⁴¹ Para mi la profesión es un trabajo donde la retribución económica es parte importante. Sé que escribo como un profesional, es decir, como si me pagarían, pero no me pagan.

BIBLIOGRAPHIE

Le théâtre en Uruguay

Cortés, Eladio et Mirta Barrea-Marlys (dir.). 2003. *Encyclopedia of Latin American Theater*. Westport: Greenwood Press, 514 p.

Mirza, Roger. 1996. *Situación del Teatro Uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Ediciones de la banda oriental, 120 p.

Mirza, Roger. 2007^a. *La escena bajo vigilancia: Teatro, dictadura y resistencia: un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la BANDA ORIENTAL, 297 p.

Mirza, Roger. 2007^b. « Una generación emergente de dramaturgos-directores en el teatro uruguayo contemporáneo ». *Conjunto : revista de teatro latinoamericano*, juin-septembre, No.144, 37 à 44 p.

Mirza, Roger. 2007^c. « Un teatro de la disolución en la generación emergente de dramaturgos-directores uruguayos de la última década. Refuncionalización del mito y la tragedia en la escena uruguaya ». *TEATRO XXI*, Año XIII, No. 24, 17 à 23 p.

Mirza, Roger (dir.). 2009. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad de la República, 370 p.

Mirza, Roger. n/d. « La estética de la disolución ». *Complejo teatral de Buenos Aires*, n/d, 72-76 p.

Morena, Marianella. 2006. *Don Juan: El lugar del beso*. Montevideo: Roger Mirza ed., 47 p.

Pellettieri, Osvaldo et Roger Mirza. 1998^a. *Florencio Sánchez: Entre las dos orillas*. Cuadernos del GETEA: Editorial Galerna, 166 p.

Pellettieri, Osvaldo et Eduardo Rovner (dir.). 1998^b. *La dramaturgia en Ibero-América: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, « Voces encontradas en la dramaturgia uruguaya contemporánea : 1985-1996 » Roger Mirza, 179-187 p.

Pellettieri, Osvaldo (dir.). 1999. *Tradición, modernidad y postmodernidad*. Buenos Aires, Galerna, 314 p.

Rela, Walter. 1969. *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Montevideo : Ediciones de la banda oriental, 187 p.

Sánchez, Florencio. 1939. *Théâtre choisi*. Paris : Institut international de coopération intellectuel, 403 p.

Thanas, Françoise (dir.). 2005. *Uruguay : Écritures dramatiques d'aujourd'hui*. Paris : Indigo, 292 p.

Taylor, Diana. 1991. *Theatre of crisis*. Lexington : University press of Kentucky, 277 p.

Taylor, Diana et Sarah J. Townsend. 2008. *Stages of conflicts : A critical anthology of Latin American theater and performance*. The University of Michigan Press, 329 p.

Versényi, Adam. 2009. *Theatre in Latin America : Religion, Politics and Culture from Cortés to the 1980s*. Cambridge University Press, 244 p.

Vidal, Daniel. 2010. *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo, Ediciones de la banda oriental, 301 p.

<http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy>

Site des auteurs dramatiques de l'Uruguay relevant de l'INAE.

<http://www.mec.gub.uy/>

Site officiel du Ministère de l'éducation et de la culture : Page d'accueil de l'INAE, portail des subventions et concours de bourses, ainsi que des politiques culturelles.

http://cultura.mec.gub.uy/innovaportal/file/1789/1/informe_gestion_2005_2009.pdf.

Rapport de gestion de la *Dirección Nacional de Cultura*.

<http://www.iberescena.org/es/que-es-iberescena>

Site officiel d'Iberescena.

<http://suacasting.com/nuestra-historia/> Consulté le 10 novembre 2012.

Site officiel de la Société des acteurs de l'Uruguay.

http://www.teatroelgalpon.org.uy/categoria_6_1.html Consulté le 12 novembre 2012.

Site officiel du Teatro El Galpón.

www.socioespectacular.com.uy Consulté le 4 décembre 2012.

<http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146268/249880> Consulté le 13 novembre 2012.

<http://futiweb.blogspot.ca/2009/03/futi.html> Consulté le 13 novembre 2012.

Blog de la Fédération des théâtres indépendants de l'Uruguay.

Contexte socio-historique de l'Uruguay

Achúgar, Hugo et Gerardo Caetano (comp.). 1992. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Ediciones Trilce, 171 p.

Achugar, Hugo et Mabel Moraña. 1998. *Uruguay : Imaginarios Culturales*. Montevideo : Trilce, 329 p.

Calderon, Gabriel. 2010. « La parte por el todo ». *Freeway, Nacidos en los 80, mars (2010)*, p. 14-21.

Franco, Jean. 1967. *The modern culture of Latin America: society and the artist*. New York: Praeger, 339 p.

Labrousse, Alain. 2009. *Les Tupamaros : Des armes aux urnes*. Monaco : Éditions du Rocher, 446 p.

Liscano, Carlos. 2007. *L'écrivain et l'autre*. Paris : Belfond, 193 p.

Maggi, Carlos. 2011. *1611-2011: Mutaciones y aggiornamentos en la economía y cultura del Uruguay*. Montevideo: Fin de siglo, 268 p.

Mantero, Gerardo et Luis Vidal Giorgi (dir.). 2011. *Diálogos sobre políticas culturales: en el primer gobierno de izquierda*. Montevideo: Estuario editora, 215 p.

Montaño, Eugenia Allier. 2010. *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo : Ediciones Trilce, 273 p.

Moreira, Constanza. 2009. *Entre la protesta y el compromiso: La izquierda en el gobierno: Uruguay y América Latina*. Montevideo: Ediciones Trilce, 234 p.

Pendle, George. (1952) 1965. *Uruguay*. Londres: Oxford University Press, 128 p.

<http://www.statistiques-mondiales.com/uruguay.htm> Consulté le 1er septembre 2012.

<http://hdrstats.undp.org/en/countries/profiles/URY.html> Consulté le 1er septembre 2012.

<http://archivo.presidencia.gub.uy/Web/noticias/2009/06/2009060514.htm> Consulté le 2 novembre 2012.

http://eeas.europa.eu/uruguay/csp/07_13_fr.pdf Consulté le 2 novembre 2012.

Identité, individu et société

- Becker, Howard S. 2010 (1982). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 379 p.
- Béra, Matthieu et Yvon Lamy. 2008 (2003). *Sociologie de la culture*, Paris : Armand Colin, 212 p.
- Biet, Christian et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris: Gallimard, 1050 p.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 670 p.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le sens pratique*. Paris: Éditions de Minuit, 475 p.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Questions de sociologie*, Paris: Éditions de Minuit, 277 p.
- Bureau, Marie-Christine et Marc Perrenoud et Roberta Shapiro (dir.). 2009. *L'artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. France : Presses Universitaires du Septentrion, 193 p.
- Cananova, Pascale. 1999. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Éditions du Seuil, 480 p.
- Corvin, Michel. 2003. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1583 p.
- Deschamps, Jean-Claude et Pascal Moliner. 2008. *L'identité en psychologie sociale: Des processus identitaires aux représentations sociales*. Paris: Armand Colin, 186 p.
- Debord, Guy. 1967. *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 175 p.
- Dubar, Claude. 2002. *La socialisation: construction des identités sociales et professionnelles*. Paris: Armand Colin, 255 p.
- Duvignaud, Jean. 1965. *Sociologie du théâtre: sociologie des ombres collectives*. Paris: Presses universitaires de France, 592 p.
- Elias, Norbert. 1990 (1987). *La société des individus*. Paris : Fayard, 301 p.
- Erikson, Erik. 1959. *Enfance et société*. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé, 285 p.
- Goffman, Erving. 1969 (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Londres : Penguin Press, 228 p.

- Hall, Stuart. 2008. *Identités et cultures : Politiques des cultural studies*. Paris : Amsterdam, 411 p.
- Kaufmann, Jean-Claude. 2004. *L'invention de soi : Une théorie de l'identité*. Paris : Armand colin, 351 p.
- Le petit Larousse illustré. (2012). Paris : Larousse, 2016 p.
- Mendel, Gérard. 2004. *Construire le sens de sa vie: une anthropologie des valeurs*. Paris: La Découverte, 202 p.
- Morin, Edgar. 2004 (1981). *Pour entrer dans le XXIe siècle*. Paris: Editions du Seuil, 376 p.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 145 p.
- Schlanger, Judith E. 1997. *La vocation*. Paris : Éditions du Seuil, 243 p.
- Taylor, Charles. 1996. *Les sources du moi: La formation de l'identité moderne*. Montréal et Paris: Boréal, coll. Seuil, 712 p.
- Viala, Alain. 1985. *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 317 p.
- Weber, Max. 2004. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Paris : Gallimard, 531 p.
- <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Weber/138958> Consulté le 12 novembre 2012.

Méthodologie

- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et des thèses*. Montréal : Décanat des études avancées de la recherche, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 110 p.
- Boutin, Gérard. 1997. *L'entretien de recherche qualitatif*. Sainte-Foy : Presse de l'Université du Québec, 169 p.
- Cazeneuve, Jean. 1976. *Dix grandes notions de la sociologie*. Paris: Éditions du Seuil, 245 p.
- Deslauriers, Jean-Pierre. 1991. *Recherche qualitative : Guide pratique*. Montréal : Chenelière/McGraw-Hill, 122 p.
- Fenneteau, Hervé. 2007. *Enquête : Entretien et questionnaire*. Paris : Dunod, 128 p.

- Filloux, Jean-Claude. 2005. *Analyse d'un récit de vie*. Paris : Presses Universitaires de France, 169 p.
- Gaulejac, Vincent et Michel Legrand. 2008. *Intervenir par le récit de vie : entre histoire collective et histoire individuelle*. Ramonville Saint-Agne : Erès, 335 p.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 86 p.
- Heinich, Nathalie. 1999. *L'épreuve de la grandeur : Prix littéraires et reconnaissance*. Paris : Éditions la découverte, 283 p.
- Heinich, Nathalie. 2000. *Être écrivain*. Paris : Éditions la découverte, 346 p.
- Heinich, Nathalie. 2005. *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard, 370 p.
- Heinich, Nathalie. 2006. *La sociologie à l'épreuve de l'art (première partie)*. Paris : Éditions La Courneuve, 123 p.
- Heinich, Nathalie. 2007. *La sociologie à l'épreuve de l'art (deuxième partie)* ; Paris : Éditions La Courneuve, 97 p.
- Maingueneau, Dominique. 1976. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris : Classiques Hachette, 185 p.
- Maingueneau, Dominique. 1993. *Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 208 p.
- Million-Lajoinie, Marie-Madeleine. 1999. *Reconstruire son identité par le récit de vie*. Paris : L'Harmattan, 158 p.
- Paillé, Pierre. 2006. *La méthodologie qualitative : Postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin, 238 p.
- Passeron, Jean-Claude. 1991. *Le raisonnement sociologique*. Paris: Nathan, 408 p.
- Schnapper, Dominique. 1999. *La compréhension sociologique. Démarche de l'analyse typologique*. Paris : PUF, 125 p.
- Vermersch, Pierre. 2010 (1994). *L'entretien d'explicitation*. Issy-les-Moulineaux : ESF éditeur, 220 p.